



**Márcia Cristina de  
Bessa Brandão  
Ferreira**

**Teatro e Poesia: recriação poética de *Medeia* de  
Sophia de Mello Breyner Andresen**





**Márcia Cristina de  
Bessa Brandão  
Ferreira**

**Teatro e Poesia: recriação poética de *Medeia* de  
Sophia de Mello Breyner Andresen**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.



Às minhas filhas e ao meu marido



## **O júri**

Presidente

**Professor Doutor António Manuel dos Santos Ferreira**  
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

Vogais

**Professor Doutor Jorge Pereira Nunes do Deserto**  
Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (arguente)

**Professora Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete**  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)





## **Agradecimentos**

À Universidade de Aveiro, por estar sempre na vanguarda e por ter criado esta modalidade de mestrados para os alunos pré-Bolonha, o que representou para mim, a grande oportunidade de realizar um projeto há muito adiado.

À Professora Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete, minha orientadora, pela total liberdade que me deu, pelo apoio e orientação constantes, pela disponibilidade e doutos conhecimentos que me transmitiu ao longo destes anos.

À Luisinha, bibliotecária da Biblioteca Calouste Gulbenkian de Arouca, que me deu a conhecer, na minha infância, Sophia, pela qual me deixei seduzir desde então.

Aos meus amigos pelas palavras de encorajamento que me inspiraram.

À minha mãe e irmã que me apoiaram e me acompanharam neste meu regresso à Universidade de Aveiro.

Ao meu marido que me apoiou e me facilitou a resolução das tarefas quotidianas, tornando possível a realização deste trabalho.

E às minhas filhas, as primeiras leitoras, a quem dedico este trabalho.



## Palavras-chave

Medeia, Eurípides, Sophia de Mello Breyner Andresen, recriação poética, encenação, dramaturgia

## Resumo

Pretende-se, nesta dissertação, identificar, analisar e interpretar as alterações cénicas e textuais mais marcantes em *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia de Mello Breyner Andresen, a partir do cotejo com a *Medeia* de Eurípides, na versão portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira. Em foco estão os expedientes dramatúrgicos que afetam a caracterização das figuras dramáticas nesta *Recriação poética* de Sophia.

Na primeira parte, partindo-se do mito de Medeia, retomam-se os principais tópicos da caracterização da protagonista, na tragédia homónima de Eurípides e na *Recriação poética* de Sophia.

Na segunda parte, o objeto de estudo são as variações cénicas e textuais mais marcantes na *Medeia* de Sophia, em comparação com o texto matricial, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, apresentando-se uma análise e interpretação desse processo de recriação poética de Sophia.

Na terceira parte, pretende-se demonstrar de que forma(s) a “recriação poética” altera a reconfiguração das figuras do drama euripidiano.



**Keywords**

Medea, Euripides, Sophia de Mello Breyner Andresen, poetic recreation, staging, dramatic arts

**Abstract**

The purpose of this essay is to identify, analyse and interpret the most relevant changes in Sophia de Mello Breyner Andresen's 'Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides' starting from a comparison with Maria Helena da Rocha Pereira's translation of Euripides' 'Medea'. The focus is on the dramaturgic expedients that affect the characterization of the dramatic figures in Sophia's poetic recreation.

In the first part, from the myth of Medea, the main topics in the characterization of the protagonist are resumed, both in the homonymous Euripidean tragedy and Sophia's poetic recreation.

In the second part, the object of study are the most striking scenic and textual variations in Sophia's Medea, in comparison with the matrix text in the M.H. da Rocha Pereira's translation, putting forth an analysis and interpretation of Sophia's process of poetic recreation.

In the third part, it is intended to demonstrate in what way(s) the "poetic recreation" changes the reconfiguration of the figures in the Euripidean drama.



# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	1
<b>I. MEDEIA</b>	
1. Sobre o mito de Medeia	7
2. A <i>Medeia</i> de Eurípides	15
3. Contextualização da <i>Medeia</i> de Sophia	19
<b>II. VARIAÇÕES TEXTUAIS E CÊNICAS NA RECRIAÇÃO POÉTICA DA TRAGÉDIA DE EURÍPIDES - MEDEIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN</b>	
1. Análise comparativa da estrutura de <i>Medeia</i> de Eurípides e de <i>Medeia</i> de Sophia	25
1.1. Prólogo	28
1.2. Párodo	34
1.3. Primeiro Episódio	43
1.4. Primeiro Estásimo	52
1.5. Segundo Episódio	54
1.6. Segundo Estásimo	66
1.7. Terceiro Episódio	69
1.8. Terceiro Estásimo	79
1.9. Quarto Episódio	83
1.10. Quarto Estásimo	91
1.11. Quinto Episódio	93
1.12. Canto anapéstico	101
1.13. Sexto Episódio	103
1.14. Quinto Estásimo	108
1.15. Êxodo	113
<b>III. MEDEIA EM CENA</b>	
1. Uma recriação de <i>Medeia</i>	125
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	139
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	141





## Introdução

MEDEIA

(Adaptado de Ovídio)

Três vezes roda, três vezes inunda  
Na água da fonte os seus cabelos leves,  
Três vezes grita, três vezes se curva  
(...)

(Andresen, 1961, p. 71)

Sophia de Mello Breyner Andresen foi dada a conhecer a grande parte da minha geração através dos seus contos para crianças que faziam parte do espólio das Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian, espalhadas um pouco por todo o país. Muitas foram as crianças que, como eu, se deixaram encantar. Sophia despertou-me para um mundo mágico e maravilhoso que passou a povoar-me a imaginação, estimulou-me o desejo e o gosto pela leitura e pela escrita.

As crianças crescem e Sophia não se faz distante. Continua a oferecer a sua poesia, a sua prosa, as suas peças de teatro e outros textos de autores que foi traduzindo.

Ao longo da minha carreira como professora do 3.º CEB e Ensino Secundário, Sophia também se fez presente, através dos programas das disciplinas de Língua Portuguesa e Português que leciono. Mas não só, também pelo que expressou sentir quando foi distinguida com o título de doutora *honoris causa* pela Universidade de Aveiro em dezembro de 1998, num texto de agradecimento, onde escreveu: “Sinto-me muito perto dos professores pois creio que toda a arte é didáctica. Toda a arte é uma maiêutica que traz o homem à luz – que o ensina a reconhecer o mundo onde está”<sup>1</sup>.

A admiração pela obra de Sophia conduziu-me ao privilégio de ser levada pela sua mão a conhecer o brilho da Tragédia Grega e a ver a beleza da antiga civilização helénica mais translúcida.

Agora, como Heleno Oliveira poeta, professor e estudioso brasileiro que, nos últimos anos da sua vida, preparava uma tese de doutoramento sobre a poesia de Sophia, recordando o seguinte poema, decido:

---

<sup>1</sup> UA *online* jornal (2014). Nova distinção póstuma para Doutora "Honoris Causa" pela UA - Sophia do poema eterno repousa no Panteão Nacional. Acedido em outubro, 1, 2015, em <https://uaonline.ua.pt/pub/detail.asp?c=38976>.

## O ESTUDO ME ESPERA

O estudo me espera.  
 Devo criar páginas cartesianas.  
 Explorar em títulos e subtítulos  
 Os segredos sapientes da Sophia.  
 Quem sabe então por que me adio  
 Da descrição exacta e pontual.  
 Será porque desejo ir sombrio  
 Dançar os ritos da vinha e do pinhal? (Oliveira, 1997, p. 41)

Propus-me através desta dissertação imergir na obra de Sophia, através de *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* e, como diz Heleno Oliveira noutros dos seus poemas da obra *As sombras de Olinda*, fazer surgir a “A luminosidade grega de Sophia” (1997, p. 45), sem nunca deixar de escutar “o canto claro de Sophia/ Senhora negra grega e lusitana/ Capaz de reunir ao deus ausente/ Os deuses exilados do poente” (1997, p. 52).

Se a propósito da extensa obra poética e dos contos para crianças de Sophia de Mello Breyner Andresen assim como de *Medeia* de Eurípides abundam estudos, o contrário se passa em relação a *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides*. Na verdade, estamos perante uma peça inédita e que, até à data, não foi ainda objeto de um estudo consistente.

Recordando as palavras do filho e escritor Miguel Sousa Tavares, proferidas na sessão de homenagem a Sophia, na Casa da Música, a 25 de junho de 2014, podemos dizer que a obra da escritora permanece “deslumbrantemente atual” e que “não precisa nem de crítica nem de explicações”, porque vai “direta ao coração dos leitores, onde conquistou um espaço indestrutível. Porquê? Porque toda a gente entende o que ela escreve”<sup>2</sup>. Espero, no entanto, com este singelo estudo contribuir para a divulgação do legado, universal e transversal, desta poeta (como gostava de ser designada) portuguesa contemporânea.

Por não ter conhecimentos da língua grega, nem formação em estudos clássicos, trabalhei o texto a partir da tradução portuguesa da distinta helenista, Maria Helena da

---

<sup>2</sup> *Jornal i* (2015). A melhor homenagem a Sophia é reconhecer-lhe “a deslumbrante actualidade”, diz Sousa Tavares. Acedido em outubro, 1, 2015, em <http://www.ionline.pt/310659>.

Rocha Pereira (2008), que nos garante fidelidade à peça originária de Eurípides. Neste estudo, procurar-se-á identificar, analisar e interpretar as variações textuais e cénicas presentes em *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, cotejando-a com a tradução portuguesa de *Medeia* de Eurípides, da autoria de Maria Helena da Rocha Pereira. Pretende-se ainda, nesta dissertação, ressaltar as diferenças entre os dois textos, a fim de se compreender como a *Recriação poética* de Sofia remodela a caracterização das figuras dramáticas e em que medida as alterações cénicas introduzidas iluminam uma ressignificação da peça.

Esta dissertação está organizada em três partes. Na primeira, revisita-se o mito de Medeia e a forma como Eurípides, a partir dele, construiu a sua tragédia, passando-se depois à contextualização da *Recriação poética* de Sophia.

Na segunda parte, apresenta-se uma análise detalhada da obra *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia, tendo em particular atenção as variações cénicas e textuais, em relação à obra de referência, a *Medeia* euripidiana, na tradução portuguesa de M. H. da Rocha Pereira.

Na última parte, procurará aflorar-se a presença da figura de Medeia na obra de Sophia e demonstrar-se como a “recriação poética” inspira uma reconfiguração das figuras do drama euripidiano, tanto pelas alterações da tipologia do discurso como pelas cambiantes cénicas e textuais.



## **I. MEDEIA**



## 1. Sobre o mito de Medeia

A tragédia de Eurípides<sup>1</sup> *Medeia* foi apresentada no Teatro de Dioniso, em Atenas, nas Grandes Dionísias<sup>2</sup>, da primavera de 431 a. C., séc. V, e obteve o terceiro prémio<sup>3</sup>.

O nome de Medeia<sup>4</sup>, uma das personagens euripidianas que maior interesse tem despertado entre críticos e autores de todas as épocas<sup>5</sup>, indica também um mito que remonta a tempos imemoriáveis e narra a história da filha do rei da Cólquida, Eetes, e de Oceânide Idia (mas por vezes, atribui-se-lhe como mãe a deusa Hécate, patrona de todas as feiticeiras), neta do Sol (Hélios) e sobrinha da feiticeira Circe. (Grimal, 1992, pp. 292-3). Esta princesa bárbara cruza a sua vida com a de Jasão quando este, impellido pelo seu tio Pélias<sup>6</sup>, parte à conquista do Velo de Ouro, “guardado por uma serpente inexpugnável” (Fialho, 2016, p. 13), a fim de obter reconhecimento da sua valentia para

---

<sup>1</sup> Nascido em 480 ou 485/84 a. C., em Salamina, morreu em 404/406 a. C., em Pela, na antiga Macedónia, na corte do rei Arquelau. Deste consagrado poeta trágico, que se estreou no teatro em 455 a. C., com a tragédia hoje desaparecida *As Pelíadas*, e com a qual recebeu o terceiro prémio, conhecemos, hoje, 17 tragédias completas (*Alceste*, *Medeia*, *Os Heraclidas*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *As Suplicantes*, *Electra*, *Héracles*, *As Troianas*, *Ifigénia em Táuris*, *Íon*, *Helena*, *As Fenícias*, *Orestes*, *As Bacantes* e *Ifigénia em Áulis*); alguns fragmentos de outras tragédias (*Telefo*, *Os Cretenses*, *Estenobeia*, *Belerofonte*, *Cresfonte*, *Erecteu*, *Feton*, *O Sábio Melanipes*, *Alexandre*, *Palamedes*, *Sísifo*, *Melanipes Cativo*, *Andrómada*, *Antíope*, *Arquelau*, *Hipsipile*, *Édipo* e *Filoctetes*); e o drama satírico, *O Ciclope*, além do apócrifo *Reso*. (Romilly, 1999, p. 160).

<sup>2</sup> Informa Castiajo (2012, p. 13): “Na Ática, o período que compreendia toda a estação do inverno e o início da primavera era preenchido por Festivais Dionisíacos. Em dezembro, no chamado mês de Poséidon, ocorriam as Dionísias Rurais; em meados do mês seguinte, durante o Gamélion, desenrolavam-se as Leneias; em fevereiro, entre os dias 11 e 13 do mês Antestérion, celebravam-se as Antestérias e, precisamente um mês depois, quando estavam já reunidas as condições propícias à navegação, tinham lugar as Grandes Dionísias. Nos finais do período clássico, em todos estes festivais decorriam concursos dramáticos.”

<sup>3</sup> Supõe-se que o tragediógrafo Eurípides tenha ganhado os seguintes prémios: com *Alceste* (438 a. C.) o segundo prémio; com *Medeia* (431 a. C.) o terceiro prémio; com *Hipólito* (428 a. C.) o primeiro prémio; com *As Troianas* (415 a. C.) o segundo prémio; com *As Fenícias* (410 a. C.) o segundo prémio; com *As Bacantes* e *Ifigénia em Áulis* (405 a. C., póstumas) o primeiro prémio. (Lesky, 1971, pp. 159-228).

Importará ainda referir que, segundo o *argumento* de Aristófanes de Bizâncio, *Medeia* fazia parte de uma tetralogia, juntamente com as tragédias *Filoctetes* e *Díctis* e o drama satírico, *Segadores*. Cf. Ferreira, 1997, p. 65.

<sup>4</sup> Segundo Vrachiotis, 2010, p. 28, “Medea’s name is not occasional. It derives from the verb μήδομαι which means ‘I think, I discover, I foresee’.”

<sup>5</sup> Muito se tem escrito sobre esta figura feminina euripidiana e muitas foram as suas recriações ao longo dos tempos. Dada a impossibilidade de referir a imensa bibliografia que existe, limitamo-nos a citar os volumes editados por Francesco De Marino (2006) e A. López & A. Pociña (2002), além da edição das Actas do Colóquio sobre Medeia (*Medeia no Drama Antigo e Moderno*, 1991), organizado pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

<sup>6</sup> Lopes (2008, p. 2) descreve os pormenores dos antecedentes que levaram Pélias a desafiar Jasão para tal empresa.

tomar o comando de Iolco, na Tessália, já que o referido tesouro tinha anteriormente pertencido à sua família:

O rei Eetes era o guardião do velocino de ouro, que mantinha em um bosque. O velocino de ouro (ou também chamado velo de ouro) nada mais era que a lã de ouro do carneiro alado Crisómalo, um talismã consagrado ao deus Ares e que concedia a quem o possuísse poder e prosperidade. (Melo, 2012, p. 2)

Esta missão, considerada impossível, servia para Pélias se ver livre de Jasão que reclamava o trono de Iolco, por direito, após o seu pai, Éson, ter sido destronado pelo meio-irmão. Para tal empresa, Jasão reúne uma tripulação de cerca de cinquenta homens, os Argonautas, marinheiros que na nau Argos se lançaram nessa aventura. Depois de uma longa viagem com inúmeros perigos, Jasão chega à Cólquida e percebe a cilada que o tio lhe havia preparado. É recebido pelo rei Eetes que lhe garante o Velo de Ouro se ele superar quatro provas irrealizáveis para qualquer ser humano: “uncir dos enormes toros de bronze que arrojan llamas por sus fauces, labrar con ellos la tierra de Ares, sembrar dientes de dragón y aniquilar después a los guerreros que nazcan de tal simiente.” (Barrigón, 2006, p. 153). É então que

Hera, mulher de Zeus e protetora de Jasão, convence Eros a fazer com que Medeia, conhecedora das artes ocultas, se apaixonasse por Jasão e o ajudasse a cumprir as provas através dos conhecimentos de feitiçaria que possuía (Melo, 2012, p. 3).

Nesse momento crucial, Medeia, filha do rei Eetes, atingida por Eros, auxilia Jasão, mas com a promessa deste casar com ela.

Medéia deu a Jasão uma garrafinha com um suco de ervas mágicas, o qual, depois de despejado sobre seu corpo, torná-lo-ia invulnerável. Deu-lhe também uma pedra para lançar no meio dos gigantes monstruosos que nasceriam dos dentes do dragão; assim, Jasão poderia matar os poucos que sobrariam, pois os demais brigariam pela pedra. A seguir, ela fez adormecer o dragão com seus encantamentos, e, então, Jasão o matou. (Lopes, 2008, p. 3)

Sabendo Eetes que Jasão estava na posse do Velo de Ouro prepara-se para incendiar a nau Argos, mas Medeia sabendo dos seus intentos, avisa o Argonauta e, com



tripulação fogem apressadamente em direção à Grécia. O rei da Cólquida lança uma armada bárbara no encalço dos Argonautas, ordenando ao seu filho que, ao alcançá-los, resgatasse o Velo de Ouro e Medeia. Apsirto, ao conseguir alcançar Argos, é tornado refém pela irmã que o degola e esquarteja, espalhando os seus restos mortais pelas águas, para que o seu pai, ao pretender dar uma sepultura digna ao filho, demore na recolha dos despojos e fique, assim, impossibilitado de alcançar os Argonautas que continuam a sua viagem. Estes,

Passam pela corte de Alcínoo, rei dos fenícios, o qual já havia recebido o pedido de Eetes para mandar-lhe a filha de volta se os argonautas aportassem por lá. Alcínoo prometeu atender ao pedido, mas somente se Medéia ainda fosse virgem.

Arete, mulher do rei, ciente dessa condição, levou isso ao conhecimento de Medéia, e Jasão uniu-se à amada, sem perda de tempo, na caverna de Mácris. (Lopes, 2008, p. 3)

A salvo de todos os perigos por que passaram, chegam a Iolco, com o Velo de Ouro. Jasão entrega-o ao rei Pélias, mas este não cumpre a sua promessa. E o Argonauta fica ainda a saber que durante a sua ausência o parente-rei tinha perseguido o seu pai levando-o ao suicídio assim como à sua mãe e ao seu irmão. Jasão pede ajuda a Medeia para se vingar. A princesa da Cólquida torna-se amiga das filhas de Pélias, mostra-lhes que os seus conhecimentos de unguentos e ervas lhe concederam o dom de fazer rejuvenescer qualquer ser vivo. Exemplifica as suas artes mágicas com um carneiro velho que cortou em pedaços e mergulhou em água a ferver num caldeirão, que pusera sobre o fogo com os seus preparados, e “ao fim de algum tempo, saiu do recipiente um cordeiro de tenra idade.” (Grimal, 1992, p. 362). Convencendo-as de que conseguiriam dar ao seu pai o que ele mais poderia desejar, as filhas de Pélias matam e dilaceram o pai e, executando as instruções de Medeia, caem na cilada maquinada pela feiticeira. Descoberto o engodo, Medeia e Jasão são expulsos de Iolco pelo filho de Pélias, Acasto, que tomara o trono. Refugiam-se em Corinto onde passam dez anos de vida em comum, felizes e tranquilos. Têm dois filhos. Medeia apesar de estrangeira, adapta-se à cidade que a acolhera, ganhando o respeito e a amizade dos seus habitantes, principalmente depois de ter usado as suas magias para pôr fim à fome que dizimava o povo daquela terra. Até ao momento em que o *oikos* de Jasão e Medeia se desmorona, quando Jasão é

seduzido por um acordo com Creonte, rei de Corinto, e decide unir-se em núpcias com a jovem princesa coríntia e, assim, no futuro, tornar-se rei de Corinto.

Esta histórica seria conhecida, com mais ou menos pormenor, do auditório do Teatro de Dioniso de Atenas, que assistiu à representação da tragédia de Eurípides, precisamente no ano em que teve início a fatídica Guerra do Peloponeso (431 a 404 a. C.)<sup>7</sup>. Numa época de crise, o poeta recria o mito de Medeia, construindo uma das mais fascinantes tragédias gregas que chegaram aos nossos dias.

O drama de Medeia é apresentado ao espectador/leitor pela Ama, que recorrendo à analepse recua no tempo e revela a desventura da princesa bárbara, que nutre uma intensa paixão por Jasão, o príncipe grego que lhe fizera juramentos como esposo, e a quem ela ajudara na conquista do Velo de Ouro. Na tragédia euripídiana, Jasão abandona Medeia para desposar Creúsa<sup>8</sup>, filha do rei de Corinto, alegando nobres e vantajosos motivos, mas que na realidade se resumiam a um ato egoísta para “dar um salto qualitativo no estatuto social e financeiro, através de um matrimónio bastante mais vantajoso” (Leão, 2006, p. 80) para si, não para Medeia nem para os filhos que teve com ela<sup>9</sup>. Medeia torna-se assim uma mulher apátrida, sem pai e sem marido, pois apesar de não ser legalmente casada com Jasão, “a sua relação assentava (...) numa garantia mais forte, que eram os juramentos celebrados tomando os deuses por testemunhas” (Leão, 2006, p. 80). Por isso, reclama vingança quando se apercebe de que foi abandonada e traída por Jasão. Ferida na sua dignidade de mulher e de esposa, transforma o seu amor num ódio sedento de vingança. Creonte ordena que ela abandone Corinto com os filhos. Medeia suplica-lhe, no entanto, um só dia para tratar da sua fuga. O soberano, apesar de receoso, acede ao seu pedido. Egeu, de passagem por Corinto encontra Medeia e

---

<sup>7</sup> Num estudo dedicado ao “horizonte político da *Medeia* de Eurípides”, Fialho (2014, p. 22) relembra: “A crescente hegemonia de Atenas, decorrente da sua posição na Anfictionia de Delos, levou, como é por demais sabido, à progressiva bipolarização da Hélade à volta das duas potências, ateniense e espartana, com o progressivo agravamento de conflitos, em terra-mãe ou no espaço colonizado, que culminará com o deflagrar da Guerra do Peloponeso em 431 a. C.”

Além disso, como observou Séchan (apud Ferreira, 1997, p. 65), Atenas não mantinha as melhores relações com Corinto, nessa altura.

<sup>8</sup> Segundo M. H. da Rocha Pereira, “Eurípides não dá nome à princesa de Corinto, embora já o argumento antigo da peça lhe chame Glauce, apelativo que se conserva na tradição local como o de uma fonte da cidade, a cujas águas ela se atirou, em busca do antídoto para os venenos de Medeia (Pausânias, II. 3.6). A par desse nome, os autores tardios designam-na também por Creúsa. O krater-de-volutas de Munique, ao ilustrar este tema, chama-lhe Creonteia, o que significa igualmente “filha de Creonte.” (2008, pp. 111-2).

<sup>9</sup> “Se Medeia permanecesse em Corinto, seria na qualidade de *pallake* estrangeira, com a desconsideração que isso implicava para ela e para os filhos (que seriam vistos como *nothoi* e não poderiam beneficiar do novo estatuto do pai).” (Leão, 2006, p. 80).

negoceia com ela a garantia de uma futura descendência, em troca do asilo em Atenas que se transformará no “único arrimo sólido com que a mulher da Cólquida pode contar e que servirá de base de apoio à sua drástica retaliação.” (Leão, 2006, p. 76). Mas a sede de vingança para atingir Creúsa, Creonte e Jasão instiga Medeia a perpetrar crimes terríveis: a morte da princesa Creúsa e do pai, rei de Corinto; e o filicídio, como meio de atingir irremediavelmente Jasão.

Na peça de Eurípides, Medeia representa uma mulher bárbara, feiticeira, semidivina (porque neta de Hélios), mas o seu traço mais marcante será o de mãe infanticida. Sobre a caracterização da protagonista, escreve Vrachiotis (2010, pp. 28-9):

Euripides describes Medea as a crazy, jealous and mean woman. (...) She is the untamed female nature carrying chaos, success, action and death within her. She has overwhelmed the pseudo-conventions and the laws of her time.

Ela apresenta-se como uma mulher apaixonada, enraivecida, desvairada, indomável que acaba por assassinar os filhos que tivera de Jasão, porque, afinal, “Medeia é um ser passional e movida pelos sentimentos: ódio, paixão, desejo de vingança” (Melo, 2012, p. 10).

Eurípides ao acrescentar ao mito o motivo do filicídio, pelo menos numa “versão totalmente original” (Ferreira, 1997, p. 66)<sup>10</sup>, tornou esta mulher bárbara uma figura feminina mais complexa e mais terrível. Mesmo tendo em conta as variantes do mito de Medeia, a versão euripidiana não aparece nunca diminuída, porquanto nenhum dos autores anteriores o versou com a intensidade e a grandiosidade de Eurípides. Além disso, na versão do poeta trágico grego a emergência do psicológico em detrimento do social confere-lhe uma “modernidade”<sup>11</sup> indiscutível. A morte das duas<sup>12</sup> crianças inocentes não são apenas uma forma de vingança, mas um desejo inexorável de limpar com sangue o que se conspurcara com sangue. A vida de Medeia com Jasão fora estruturada e sedimentada num rasto de sangue que não augurava um final auspicioso. O filicídio funciona, pois, como uma reparação necessária, enquanto ato sacrificial de

---

<sup>10</sup> Sobre a originalidade do *topos* do filicídio nesta peça, Salamanca (2006, p. 85) afirma: “Antes de Eurípides, el mito de Medea ya contenía el tema del infanticidio pero no realizado a manos de la propia madre-maga”. Cf. ainda Grimal (1992, p. 294). Sobre as múltiplas recriações deste mito, ao longo dos séculos vd., por exemplo, Barrigón (2006, pp. 156-83).

<sup>11</sup> Termo cunhado por J. de Romilly (1986).

<sup>12</sup> “O número dos filhos de Medeia e de Jasão varia consoante as diferentes versões do mito.” (Ferreira, 1997, p. 66).

expição ou de imolação do sangue derramado de inocentes, suscetível de redimir faltas passadas. Mas o que importará notar, neste momento, é que, independentemente do destaque que os críticos têm conferido ao *topos* do filicídio, *Medeia* é indiscutivelmente uma tragédia que se destaca de todas as outras que compõem o conhecido *corpus* euripídiano: é uma peça perturbante porque a vingança sangrenta da protagonista atinge proporções desmedidas que extravasam, de uma forma chocante, os limites da ação humana. Além disso, um dos temas centrais da peça é o casamento, ou seja, os laços conjugais, traídos por Jasão, e pervertidos por Medeia, quando provoca a morte da noiva daquele que outrora fora seu marido, destruindo-lhe, assim, a possibilidade de descendência e o *oikos*, que por sinédoque representava a própria pólis ateniense. Mas a mulher infanticida era também uma esposa cruelmente abandonada por um marido que quebrou os juramentos que fizera, uma bárbara a quem um rei grego impõe o exílio, uma mãe enlouquecida que, depois de ter cometido o mais hediondo dos atos, se evade como *dea ex machina* do mundo dos mortais. O caráter misterioso e sobre-humano desta Medeia, passível de muitas leituras e interpretações, tornou-a uma das heroínas trágicas mais poderosas do imaginário ocidental, e a peça de Eurípides, uma das que, ao longo de todos estes séculos, foi mais vezes adaptada ou recriada.

É grande a lista de autores da Antiguidade<sup>13</sup> que encontraram no mito de Medeia fonte de inspiração para as suas criações artísticas, literárias ou não. Depois de Eurípides terá sido o dramaturgo latino Sêneca (4? a. C. – 65 d. C.) o que apresentou uma recriação dramática da figura de Medeia, que mais tem influenciado o imaginário artístico ocidental, seja na literatura ou nas artes plásticas, na ópera ou no cinema.

No século XX, este mito milenário permanece na *Médée* de Anouilh (1946), em *Lunga notte di Medea* do escritor italiano Corrado Alvaro (1949), no drama escrito em versos de Chico Buarque e Paulo Fontes levado a cena em 1975, *Gota d'Água*, na *Desmesura* de Hélia Correia (2006), em *Medeia* de Mário Cláudio (2008), no romance de Fiamma Pais Brandão, *Sob o Olhar de Medeia* (1998), entre muitas outras reapropriações literárias<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Refira-se, por exemplo, Néofron, Hesíodo, Sófocles, Eumelo, Dicearco, Aristóteles, Pausânias, Diógenes Láércio, Aristófanes, Petrarca, Virgílio, Sêneca, Homero, Horácio e Ovídio.

<sup>14</sup> “Duarte Mimoso-Ruiz, em *Médée antique et moderne; aspects rituels et socio-politiques d'un mythe* (Paris 1982) enumera cerca de duzentas e noventa obras inspiradas nesta tragédia, um número que aumenta de ano para ano, pois ainda em 1996 Christa Wolf publicou o romance *Medeia-Vozes*, inspirado na figura da princesa da Cólquida. (...) *Medeia* encontra-se entre as tragédias mais discutidas de Eurípides e é, de todas, a mais imitada. Sobre a receção do mito, vide M. Lebel (1956, pp. 139-50);

Também pintores como Delacroix e músicos como Luigi Cherubini e Darius Milhaud encontram em Medeia uma fonte de inspiração. Campos, 1991, p. 209, refere em nota que “no léxico de Elizabeth Frenzel Shoffe der Weltliteratur, Alfred Kroner Verlag, 1983 (6, Auflage) p. 483, s.u. Medea, refere-se à existência de cerca de “200 Bearbeitungen” da tragédia euripidiana. Desde então já apareceram algumas mais.”

O mito de Medeia, reescrito ou como motivo de inspiração, foi sendo adaptado ao longo das diferentes épocas, ganhando novas vozes, moldado a diferentes géneros artísticos e estilos de época, realçando-se ou obscurecendo-se os traços do drama arquetípico, apresentando-o outras vezes, sob a forma de alusões mais fugazes ou mais extensas, porque continua vivo.



## 2. A *Medeia* de Eurípides

As origens da tragédia grega entroncam-se nas origens do teatro<sup>15</sup>, se o considerarmos como manifestação artística da humanidade que acompanha o ser humano desde os períodos mais remotos de vida em comunidade. Como instituição, o teatro terá surgido, durante a tirania<sup>16</sup> de Pisístrato, na Grécia Antiga no final do século VI a. C. associado a festas, a rituais sagrados, a procissões e recitais, ligados ao culto do deus Dioniso, que podiam durar dias seguidos.

Segundo Aristóteles, o teatro desenvolveu-se a partir da tendência congénita do ser humano para a *mimesis* (representação) e a tragédia é a arte mimética por excelência. Explorando essa capacidade mimética, o homem exprimia emoções e medos, revivia, através do *mythos* e do *logos* momentos fulcrais da sua existência individual e comunitária. Podemos encontrar nos rituais sagrados primitivos, as raízes do teatro grego, pela repetição de gestos convencionais, recriação e execução de ações, instauração de um tempo e de um espaço demarcado fora da existência quotidiana e pelo valor simbólico de que toda esta pluralidade de signos se revestia. Mas não podemos considerar essas manifestações pré-teatrais, necessariamente, como os alicerces da tragédia grega, um dos “produtos mais nobres da cultura grega, e mesmo da cultura humana” (Lesky, 1971, p. 48). A tragédia grega não pode ser considerada como o mero resultado da reprodução desses cerimoniais, mas sim como o fruto da “cultura helénica e do génio de seus grandes poetas” (1971, p. 48).

A memória dos rituais sagrados permaneceu viva na História da Grécia Antiga e perpetuou-se na tragédia depois do ditirambo, hino em honra de Dioniso cujo culto se materializava pela “máscara, pendente de um mastro, (...) objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara; seus adoradores usavam máscaras (...) e máscaras desse tipo eram levadas a seus santuários como oferendas” (1971, p. 49). Símbolo do teatro, e o mais representativo elemento de toda a sua história, a máscara séria e a máscara sorridente aludem aos dois principais géneros do drama ático: a tragédia e a comédia. Ela é o objeto que esconde e que revela, que protege e que transforma, que liberta e permite ao ator representar. Diferente da “máscara” quotidiana

---

<sup>15</sup> A palavra teatro deriva do termo grego *theatron*, que significa “o lugar de onde se vê”, isto é, o espaço do anfiteatro ocupado pelo espetador. Para uma contextualização político, religiosa e social do teatro grego, ver Castiajo, 2012, pp.13-30.

<sup>16</sup> “O nascimento da tragédia está associado, em quase todo o lado, à existência da tirania” (Romilly, 1999, pp. 17-8).

que busca ocultar e proteger, a máscara teatral revela a essência da *persona* representada, imprimindo-lhe uma identidade simbólica e mimética. Ela transforma o corpo que conserva a sua individualidade, servindo-se dele como suporte vivo, corporizando um outro ser, momentaneamente figurado; liberta todo o tipo de proibições sociais, marca a teatralização, dá relevo à expressão corporal e estiliza a gestualidade.

Na tragédia grega, o uso da máscara tinha também a função de não revelar ao auditório as características individuais dos atores masculinos (as mulheres não podiam ser atrizes) que desempenhavam alternadamente todos os papéis das figuras que acediam ao *proskenion*, utilizando, por isso, as máscaras femininas e até as infantis.

As representações dramáticas na Grécia Antiga realizavam-se perante um auditório incrivelmente extenso, com lugares dispostos em semicírculo num anfiteatro inserido na própria natureza, o que permitia que milhares de pessoas assistissem sentadas a um acontecimento<sup>17</sup>, cujo significado era ao mesmo tempo educativo, religioso e político.

Em Atenas, inicialmente o teatro era financiado pelos arcontes, os magistrados que organizavam o concurso durante as festas em homenagem ao deus Dioniso ou pelos coregas (cidadãos importantes, que financiavam o coro, nomeados pelos arcontes) que o ofereciam à comunidade. Mais tarde, os dispendiosos custos, com o pagamento do coro e com todas as despesas de produção, passaram a ser assegurados pela cidade-estado. O povo era convidado a assistir aos espetáculos e os cidadãos pobres poderiam receber um pequeno abono para comportar as despesas inerentes à sua participação no evento, estando deste modo associada a tragédia à atividade cívica e ao desenvolvimento político.

Eurípides, juntamente, com Ésquilo e Sófocles são os tragediógrafos mais representativos do período ático ou clássico, do século V a. C.. Ésquilo foi o mais antigo ao passo que Sófocles e Eurípides terão sido contemporâneos<sup>18</sup> no teatro de Dioniso. Sófocles, mais preso à tradição, é, por influência de Aristóteles, considerado um poeta trágico por excelência, enquanto Eurípides é visto como um poeta mais moderno, podendo ser mesmo considerado um visionário, porque inovou nos domínios formais da

---

<sup>17</sup> Nas Grandes Dionísias realizavam-se competições dramáticas de tragédias e comédias. “A ordem das competições dramáticas bem como os dias a elas dedicados continuam a ser questões controversas. (...) Durante a guerra do Peloponeso (...) acredita-se que, durante três dias, eram apresentadas de manhã três tragédias e um drama satírico e à tarde uma comédia.” (Castiajo, 2012, p. 26).

<sup>18</sup> Ésquilo (525 a 456 a. C.), Sófocles (496 a 406 a. C.) e Eurípides (484 a 406 a. C.).



música e do verso e introduziu temas, até então pouco explorados ou desconhecidos da cena teatral e arrojados para a sua época, como por exemplo, o destaque a figuras femininas e a abordagem da dicotomia mulher/homem.

Mesmo não tendo Eurípides merecido, como Sófocles, a veneração de Aristóteles, nem *Medeia* ter sido considerada a melhor tragédia - a peça modelo - como o foi *O Rei Édipo*, é uma das mais antigas tragédias, incluída na segunda fase do período áureo da Tragédia Grega, e o seu autor apelidado, pelo Estagirita, de “o mais trágico de todos os poetas”.

A *Medeia* de Eurípides foi apresentada a concurso, integrada numa tetralogia, composta por mais duas tragédias (*Filoctetes* e *Díctis*) e um drama satírico (*Segadores*) que se perderam. Obteve o terceiro prémio, nas Grandes Dionísias, em Atenas, aquando da sua representação na primavera de 431 a. C.. Deve salientar-se que os prémios eram atribuídos por um júri que tomava em atenção a reação do público, e esta tragédia terá afetado, profundamente, o auditório coevo, chocando-o com uma protagonista tão desmedida e provocando-lhe a “piedade” e o “horror” que, segundo Aristóteles, definiriam a finalidade da tragédia.

No entanto, *Medeia* “não se trata de uma heroína trágica Aristotélica”, como bem observa Kitto (1972, p. 20).

Enquanto *mimesis*, a tragédia era uma representação que se ocupava de seres superiores ao homem comum, figuras inconfundíveis dadas a conhecer aos atenienses desde tenra idade também pelas epopeias<sup>19</sup>, heróis cuja essência era o infortúnio, originado pelo conflito. Uma felicidade iminentemente possível escapava-se, nem que fosse no último momento. O “dilema trágico” também tem como pano de fundo o problema do destino. O protagonista de uma tragédia enreda-se sempre num conflito irresolúvel e que, independentemente da decisão que escolha, estará sempre destinado ao infortúnio.

Podemos dizer que, em *Medeia*, o trágico tem origem na decisão totalmente livre, solitária e responsável da protagonista que acaba por conduzi-la a uma situação irremediável, impulsionada pela força da paixão e de estados de alma. O *pathos*, que nasce do conflito, encaminha *Medeia* para uma *hybris* (aquele sentimento que conduz os heróis trágicos à violação da ordem estabelecida através de uma ação ou comportamento que desafia os poderes instituídos pelas leis dos deuses, leis da cidade, leis da família,

---

<sup>19</sup> Sobre a influência da epopeia na tragédia ver Romilly, 1999, pp. 18-25.

leis da natureza) desmedida que irá provocar um infortúnio inexorável. Mas se a catarse é uma das finalidades da tragédia grega, como preconiza Aristóteles, tanto para o autor como para o espetador/leitor, o infanticídio em Medeia cumpre essa função, porque “reveste a modalidade de acto sacrificial, de expiação ou de imolação do sangue de inocentes, susceptível de redimir faltas passadas (...) e do começo de uma vida nova libertada das desgraças do passado e do presente.” (Abreu, 1991, p. 68). O espetador/leitor é levado a refletir sobre as fragilidades e as forças de Medeia e a chegar à conclusão de que deverá usar a razão para evitar erros movidos pelo acerbo da paixão desmesurada. Esta purificação de sentimentos escolhida por Eurípides está intimamente ligada à “presentación de la psicología y los comportamientos de los grandes personajes, que los trágicos extrajeron del material mítico heredado” (Salamanca, 2006, p. 84) que nos permite uma imprescindível e profunda reflexão ética<sup>20</sup>, ao obrigar-nos a perceber que “la sabiduría de Medea, meramente instrumental, se asienta sobre una profunda ignorancia que le impide realizar las elecciones adecuadas entre le bien y el mal porque (...) (‘el arte de saber medir’), expresión utilizada por Platón en el *Protágoras*, (...) es absolutamente desconocida para ella” (2006, p. 110).

---

<sup>20</sup> Para uma leitura de Medeia à luz da ética na filosofia grega ver Salamanca, 2006, pp. 83-115.

### 3. Contextualização de *Medeia* de Sophia

A poesia acompanhou Sophia desde tenra idade e foi neste género que iniciou a publicação da sua obra, em *Cadernos de poesia*, 1941. Mas, apesar de Sophia ser sempre reveladora de uma rara exigência de essencialidade de pura poesia, a obra que nos deixou e a qual admiramos é muito extensa, diversificada e acompanha as opções e as circunstâncias da sua vida.

Aos 17 anos, Xixa (*petit nom* de Sophia) inscreve-se na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Filologia Clássica, curso que não terminou, mas que marca a sua preferência pelo mundo e pela cultura da antiguidade greco-latina, presente na sua poesia, prosa, ensaio e tradução.

Em Lisboa, casada com Francisco Sousa Tavares e mãe de cinco filhos, Sophia de Mello Breyner Andresen de Sousa Tavares torna-se contadora das histórias, daquilo que a tinha fascinado na infância, acabando por escrevê-las e publicá-las<sup>21</sup>.

As exigências e a responsabilidade de construir uma família levam Sophia a trabalhar como ensaísta e tradutora, onde também deixa a sua marca una e coerente aos valores estéticos e humanistas cristãos de justiça e ética e à linguagem poética que é a sua, a de uma das maiores poetisas do século XX que pertence, com Ruy Cinatti, Eugénio de Andrade e outros, ao movimento designado moderna poesia portuguesa.

O seu mundo familiar não reduz os seus interesses, pelo contrário, alarga-os na medida em que adquire maior consciência de que a sociedade em geral e a família em particular pode ser defendida ou atacada pela política vigente. A sua educação, cultura, experiência de vida e condição de poetisa, cuja poesia é uma, como diz, “arte do ser” (Andresen, 1990, p. 87) levam-na ao combate e à intervenção através da escrita. A partir dela, põe em destaque o mundo religioso, o mundo ambiental, o mundo histórico, o mundo social e o mundo artístico, recorrendo sempre a uma linguagem simbólica. Todo o seu “legado criativo” (Lourenço, 2006, p. 11) o prova, assim como, as suas escolhas, na tradução, cuja atividade inicia em 1957 com *A vida quotidiana no tempo de Homero*, de Émile Mireaux.

---

<sup>21</sup> *A menina do mar* (1958), *A fada Oriana* (1958), *A noite de Natal* (1959), *O cavaleiro da Dinamarca* (1964), *O rapaz de bronze* (1966), *A floresta* (1968), *A árvore* (1985) e *Os ciganos* (2012), um conto inédito deixado inacabado por Sophia e acabado pelo neto, Pedro Sousa Tavares.

*Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia de Mello Breyner Andresen foi publicada postumamente em abril de 2006, e, talvez, graças à insistência do insigne helenista Frederico Lourenço que a considera, como diz no prefácio da referida obra, a “mais bela versão alguma vez feita de uma tragédia grega para língua portuguesa” (Lourenço, 2006, pp. 9-10), porque “o tradutor ideal de uma tragédia grega terá de ser poeta.” (2006, p. 10). Não conhecemos as razões do encantamento de Sophia em traduzir *Medeia* de Eurípides, nem tão pouco os motivos que a levaram a tão veemente relutância em publicar o árduo e brilhante trabalho que desenvolveu. Evidente é o seu fascínio pelo género dramático, tanto como autora<sup>22</sup> como tradutora<sup>23</sup> cuja explicação podemos descortinar pela descrição do átrio da entrada da casa onde viveu a sua infância e adolescência, desvendada, de forma inédita, pela revista *Ler* no artigo intitulado *A casa desmedida* onde revela a sua sensibilidade, desde tenra idade, na percepção, identificação e experimentação da existência do espaço teatral, que a marcou e cuja memória se manteve viva: “Este quadrado desabitado no meio da casa tinha algo de teatro, de trágico, e terrível.” (Andresen, 2012, p. 39). Aí ousou na adolescência “algumas vezes – raríssimas – a meio da tarde (...) quando a luz coada e cismadora da claraboia convidava a todas as divagações (...) atravessar o vazio e dançar sozinha no meio do átrio.” (2012, p. 39).

*Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia de Mello Breyner Andresen foi levada à cena a 03 de maio de 2006, na Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa, (um projeto de Fernanda Lapa e de António Lagarto) cuja encenação e dramaturgia esteve ao cargo de Fernanda Lapa<sup>24</sup>. No papel de *Medeia*, a atriz Manuela de Freitas<sup>25</sup>.

O interesse e magnetismo, em particular, pela clássica *Medeia* de Eurípides, são incontornáveis, já que em *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* sentimos reunido, o pulsar de toda a singularidade da obra de Sophia: a poeta, a contadora de histórias, a estudiosa e a tradutora, que mais uma vez, e desta forma, rende

---

<sup>22</sup> *O Bojador*, publicado em 1961 e *O colar*, em 2001.

<sup>23</sup> A tradução de *A anunciação a Maria*, de Paul Claudel, publicada em 1960; *Muito barulho por nada*, de William Shakespeare, em 1964 (inédito); *Hamlet*, de William Shakespeare, em 1965.

<sup>24</sup> Cenografia e figurinos de António Lagarto; Desenho de luz de Nuno Meira; Música original e direção musical de João Lucas; Coreografia de Marta Lapa; Voz e elocução de Luís Madureira; Cabelos e maquilhagem de Sanos de Perpessac; Assistente de encenação Marta Lapa; Assistente de cenografia Ricardo Miranda; Assistente de figurinos Catarina Varatojo e Helena Redondo.

<sup>25</sup> No papel de Jasão, João Grosso; Ama e Corifeu, Luísa Cruz; Preceptor e Egeu, José Neves; Creonte, António Rama; Mensageiro, Fernanda Lapa; Coro: Inês Nogueira, Margarida Mestre, Marta Lapa, Sara Carinhas, Sofia Petinga e Sónia Neves; Músicos: Eduardo Raon (guitarra elétrica), Marco Alves (trombone), Marco Santos (percussão), Paulo Curado (flauta) e Samuel Santos (violoncelo).

homenagem à cultura grega, a sua trave mestra e o seu encantamento, que não colide com os seus valores cristãos e o seu sentido do Absoluto, “em relação ao qual o poeta é um mediador privilegiado” (Andresen, 1997, p. 149) e que Sophia fez chegar até nós através do real quotidiano das coisas.

#### POEMA

(...)

Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro

Sabendo que o real o mostrará (...) (Andresen, 1978, p. 225)

A sua obra espelha o humanismo cristão e os valores da Antiguidade Clássica, a cultura grega muito em particular, não se contradizendo, mas complementando-se. Pelo reconhecimento da transcendência e da imanência de Deus, Sophia profetiza o pensamento ecuménico que só no pós Concílio Vaticano II (1962-65), com a abertura da Igreja ao mundo, foi possível exortar. Nesse sentido se entendem as palavras de Eduardo Lourenço, no prefácio da obra de Sophia, *Antologia*<sup>26</sup>:

Sophia harmonizou, como quem dança ou canta para si mesma no meio do mundo, aquela conciliação que desde Pascoaes sonhava unir Apolo e Cristo (Lourenço, 1978, p. III).

Considerando como Chiara Lubich<sup>27</sup> que “a Arte (...) é algo do que existe na alma e não morre” (2009, p. 119) podemos dizer que a obra de Sophia não está morta e o seu nome permanecerá, prova disso, muito recentemente, foi a aceitação unanime da transladação do seu corpo para o Panteão Nacional, uma cerimónia realizada a 2 de julho de 2014.

---

<sup>26</sup> Andresen, S. M. B. (1978).

<sup>27</sup> Nas suas palavras, “Uma obra de arte torna-se, assim, eterna porque, através desse “algo”, apesar do passar dos anos, da moda, dos métodos, apesar da evolução das técnicas, do multiplicar-se das descobertas, aquela obra permanece, porque tem um cunho imortal, divino. (...) O artista talvez seja a pessoa que está mais perto do santo, porque, se o santo é um prodígio tal que sabe dar Deus ao mundo, o artista dá, de algum modo, a criatura mais bela da Terra: a alma humana” (Lubich, 2009, pp. 119-21).



**II. VARIAÇÕES TEXTUAIS E CÊNICAS NA *RECRIAÇÃO POÉTICA DA*  
*TRAGÉDIA DE EURÍPIDES - MEDEIA* DE SOPHIA DE MELLO BREYNER  
ANDRESEN**





## 1. Análise comparativa da estrutura de *Medeia* de Eurípides e de *Medeia* de Sophia

*Medeia* (431 a. C.) é uma das tragédias mais antigas de Eurípides que conhecemos, se bem que remonte à época de maturidade do poeta que coincide, em termos histórico-políticos, com o período de decadência da pólis democrática, uma sociedade em crise, que originou a Guerra do Peloponeso (431-404 a. C.)<sup>1</sup>.

*Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* é uma obra de Sophia de Mello Breyner Andresen escrita também numa época de maturidade da poeta, tendo sido, porém, editada postumamente<sup>2</sup>.

Categorizada na bibliografia da autora como uma tradução, não consideramos, todavia, que Sophia tenha sido, literalmente, uma tradutora de *Medeia* de Eurípides, na medida em que o seu texto é, não esqueçamos, uma recriação poética, como o próprio subtítulo indica. Uma recriação que encerra uma interpretação. O seu texto não é – nem pretendia ser – uma versão portuguesa fiel ao texto grego, nem mesmo uma paráfrase da peça de Eurípides. Numa escrita mais económica e mais clara, no seu conjunto, a obra mantém a estrutura e o ritmo poético da tragédia que recria, porque Sophia é sempre poeta, mesmo quando escreve prosa ou dramaturgia.

Poderia parecer mais óbvia a opção, por parte de Sophia, em traduzir *Antígona* de Sófocles<sup>3</sup>, uma figura dramática talvez mais próxima da poeta interventiva que, como mulher acompanhou as lutas políticas do marido, e que revelou o seu gosto particular

---

<sup>1</sup> Como refere Fialho (2006), nas origens desta Guerra calamitosa para Atenas esteve um conflito de interesses económicos entre as duas cidades-estado envolvidas, e também as outras *poleis* aliadas: “Mas se o grande confronto foi liderado, de um e outro lado, por Atenas e Esparta, os Atenienses não deixavam de manter a consciência de que um dos grandes motores que accionou as hostilidades foi Corinto, a verdadeira rival de Atenas nas rotas comerciais marítimas.” (p. 28).

<sup>2</sup> Escrita ou iniciada numa fase anterior a abril de 1984, tendo em atenção as palavras de Frederico Lourenço no *Prefácio* de *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia de Mello Breyner Andresen: “A menção de uma *Medeia* de Eurípides nas listas, repetidas de livro para livro, dos títulos completos da autora foi sempre, para todos quantos nos dedicamos aos estudos helénicos em Portugal, motivo de desmedida curiosidade. (...) Da última vez que falei com Sophia (em Abril de 1984, na qualidade de jovem fã que ela recebeu em sua casa com toda a gentileza e paciência), perguntei-lhe por essa tradução, mas ela respondeu-me com meias-palavras evasivas: teria perdido o rastro ao manuscrito - e mudou de assunto (...) no artigo que escrevi sobre este encontro depois da morte da autora (*Público*, 10-07-2004), lancei um apelo aos herdeiros de Sophia, no sentido de encontrarem o manuscrito e providenciarem a publicação de tão importante marco no percurso literário da autora de *Geografia*. Foi com enorme alegria que, um ano depois, recebi um telefonema da Professora Doutora Maria Sousa Tavares a comunicar-me que o manuscrito fora encontrado no espólio da mãe e que iria ser publicado.” (Lourenço, 2006, p. 9).

<sup>3</sup> Como sugere Frederico Lourenço (2006, p. 14).

pela tradução de “clássicos”, como é o caso de *Hamlet* de Shakespeare, publicado pela primeira vez em 1965. Contudo não foi essa a sua escolha.

O mistério do encantamento, de certa forma enigmático, de Sophia pela tragédia de Medeia e a hesitação na sua publicação continuam a exercer um fascínio estimulante sobre todos os que se dedicam ao estudo da obra de Sophia. Como pôde uma mãe de cinco filhos, ciente e consciente dos seus valores cristãos e humanos deixar-se fascinar por Medeia, uma mãe que mata os seus próprios filhos? Será que todas as mães podem ser um pouco “Medeias”? Não querem elas, o melhor para os seus filhos? Não velam, para além do horizonte perceptível, pelo futuro dos filhos? Ao aspirarem o melhor para eles, por tanto os amarem, serão capazes de lhes “tirar a vida”, por não aprovarem que eles sigam determinados caminhos, por pressentirem os riscos que correm e os problemas que irão ter? Não desejarão as mães poupar os seus filhos aos sofrimentos? Sobre questões como as que subjazem a estas interrogações, Abreu (1991) escreveu:

Pertencem os filhos aos pais? Deverão os pais identificar-se de tal modo aos filhos que, pretendendo protegê-los das contingências e hostilidades da vida, acabam por limitar-lhes a vida, abafando-os e inibindo-os?

Os filhos sofrem com as dificuldades da vida, incluindo com as que resultam das disputas, conflitos e separações dos Pais. Mas deverão os pais, para evitar esse sofrimento, retirá-los de cena, afastá-los do confronto com a dimensão “*pática*” da vida? Ou deverão os pais aceitar que os filhos amados se encontrem também confrontados com a transitoriedade e a relatividade da vida? (Abreu, 1991, p. 72)

Poderão estas questões ter seduzido ou assolado o espírito de Sophia? Ficamos sem resposta, apenas nos resta um halo de mistério que não deixa de ser desafiante apesar de insolúvel, até porque “the tragic matricide (...) perhaps it is addressed to us as a hidden thought which cannot be discussed and so it has to be buried in the strange and dark undergrounds of our subconscious.” (Vrachiotis, 2010, p. 28).

Ora, em *Medeia – Recriação poética da tragédia de Eurípides*, Sophia, sintonizada com os valores e ideais da Grécia Antiga, deixa respirar nas palavras que escolhe a sua *espiritualidade*, o seu carácter, a sua postura interventiva na sociedade coeva. Talvez possamos descortinar, para já, algum sentido, relendo os versos que se seguem:

## MEDEIA

Mulheres de Corinto (...) a justiça  
 Não reside no olhar desses que julgam  
 Apenas pela vista, e não procuram  
 Sondar nos corações o pensamento,  
 E assim odeiam quem nunca ofendeu.  
 Os estrangeiros devem tomar parte  
 Na vida da cidade. Também penso  
 Que em sua própria pátria ninguém deve  
 Viver à margem desprezando os outros. (Andresen, 2006c, p. 28)

O corpus textual em estudo centra-se, precisamente, na obra *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia de Mello Breyner Andresen, tendo como referência comparativa a *Medeia* de Eurípides, na versão portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira.

A anteceder os dois textos, e porque ambos se incluem no modo dramático, apresenta-se a lista das personagens, que M. H. da Rocha Pereira designou por “Figuras do Drama” (2008, p. 44), mas referidas, mais prosaicamente, por Sophia como “Personagens” (p. 17)<sup>4</sup>. Logo de imediato, estas diferentes designações indiciam-nos marcas do contexto temporal e literário dos dois textos: os *characteres* do teatro grego e a influência do termo *personae*, difundido pelo teatro latino. No entanto, a *Recriação poética* de Sophia preserva as figuras da tragédia euripidiana, mesmo que introduzindo uma ou outra variação subtil.

No elenco das personagens, Sophia designa o “Pedagogo” (Pereira, 2008, p. 44) de Eurípides, de “Preceptor” (p. 17) e faz uso do “Corifeu” (p. 17), enquanto personagem representativa do Coro. Em Eurípides, segundo a tradução de M. H. da Rocha Pereira, esta figura nunca aparece autonomizada, seguindo a norma aristotélica, apenas se considera o “Coro das Mulheres” (2008, p. 44) no seu conjunto, com a designação ao longo do texto de Coro, também presente em Sophia, com a denominação de Coro, quer na indicação cénica inicial (p. 17), quer ao longo de todo o texto. Esta opção de Sophia é significativa por si só e clarifica a ação dramática e o espaço cénico

---

<sup>4</sup> Doravante, as citações da peça de Sophia serão indicadas apenas pelo(s) número(s) de página(s).

do Coro formado pelas coreutas, mas concedendo autonomia dramática à figura do Corifeu.

Os “Filhos de Medeia” (Pereira, 2008, p. 44) em Eurípides, que, no quinto estásimo terão a designação de “1.º Filho” (2008, p. 98) e “2.º Filho” (2008, p. 98), aparecem em Sophia, designados por “Uma criança” (p. 17) e “Outra criança” (p. 17) e manterão esta forma de nomeação no texto, o que parece realçar a sua dualidade<sup>5</sup>, e, poderíamos mesmo dizer, conferir-lhes uma identidade mais humanizada no *mythos* que se apresenta.

### 1.1. Prólogo

Ligado aos primórdios da tragédia, o prólogo<sup>6</sup> tem a função principal de introduzir o público no contexto mítico da ação, pois é a parte introdutória que precede a entrada do Coro (párodo). Este “monólogo de abertura” segundo a designação de Louis Méridier (apud Brasete, 2001, p. 225) funciona como uma espécie de “cartaz de teatro”, conforme observa H. D. F. Kitto<sup>7</sup>, narrando o passado e expondo o *pathos* presente das personagens, ou seja, resumindo os antecedentes míticos num enquadramento dramático que serve de impulso à ação trágica da peça.

Partindo de uma história mítico-lendária de que se desconhece a origem, mas conhecida do auditório coevo, o poeta, com a sua criatividade, constrói a peça imprimindo-lhe um cunho pessoal, começando a partir do monólogo a delinear a trama que se vai desenrolar e a orientar o olhar da audiência na direção pretendida.

H. Erbse<sup>8</sup> propõe a divisão do prólogo, em *Medeia*, em “três partes distintas, mas interrelacionadas: a *rhexis* monológica da Ama (vv. 1-48); o diálogo entre ela e o Pedagogo, que entra acompanhado dos filhos de Medeia que permanecem, em cena, silenciosos (vv. 49-95); e o canto “anapéstico” final da protagonista (vv. 96-130)”.

---

<sup>5</sup> Como refere Ferreira, 1997, p. 66, “o número dos filhos de Medeia e Jasão varia consoante as diferentes versões do mito (...) a versão de Eurípides prevaleceu como modelo: Medeia tem dois filhos (cf. v. 273), seguramente pequenos, uma vez que são acompanhados por um pedagogo”.

<sup>6</sup> Para uma análise do prólogo, em *Medeia* de Eurípides, cf. Maria Fernanda Brasete (2001).

<sup>7</sup> Em Eurípides “a finalidade dramática nunca é o entrelaçar de figuras e de interesses, nem, neste segundo grupo, o interesse real da peça é a acção das figuras principais, mas mais a sua paixão. (...) o passado, habitualmente, não é nada, uma vez que a peça começou. (...) O seu único significado é ter, de facto, produzido o presente; é absolutamente formal e é tratado formalmente (...) de modo que o prólogo do tipo “cartaz de teatro” torna-se inevitável.” (Kitto, 1972, pp. 167-170).

<sup>8</sup> Erbse, “1984: 101-118. Cf. D.J. Conacher (1967:187). Uma divisão bipartida é defendida por M. Imhof (1957:33) e Hans W. Schmidt (1971: 5), porque associam a intervenção “anapéstica” de Medeia (93-130) ao párodo.” (apud Brasete, 2001, p. 164).

Uma extensa *rhexis* monológica é proferida pela Ama, uma figura humilde, secundária e anônima, mas pertencente à intimidade do *oikos* destruído “(...só, em frente à casa de Medeia)” (Pereira, 2008, p. 45). Esta didascália da versão portuguesa, que localiza e identifica a condição da personagem em cena, tem também como função apresentar a situação do drama<sup>9</sup>. Sophia, no entanto, aboliu este texto secundário e não o substituiu por nenhum outro, ou por respeito ao texto grego ou para intensificar o ritmo da ode que constitui toda a fala da Ama. Esta estrutura lírica do prólogo não é estranha em Sophia: já encontramos a mesma construção, em 1997, no poema “Veneza - Prólogo de uma peça de teatro” na obra *O búzio de nós e outros poemas* (2002d, p. 34).

Na *Medeia* de Eurípides, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, o discurso da Ama aparece organizado em três parágrafos<sup>10</sup>, e pressupõe um ritmo recitativo, num tom coloquial, adequado à condição social da serva. Sophia, na sua *Medeia*, terá pretendido imprimir uma maior intensidade dramática e emotiva ao conceber uma Ama que canta, alterando desde a abertura, a estrutura formal e a dinâmica de encenação da sua peça. O discurso da Ama andreseniana é composto por três estrofes com correspondência temática apenas entre o terceiro parágrafo euripidiano e a terceira estrofe andreseniana. A estrutura tripartida do *logos* da Ama de Eurípides está diretamente associada à marca temporal do passado, do presente e do *hic et nunc* vivido em cena. A Ama de Sophia, num só fôlego, canta o passado e o presente recente e inicia uma segunda estrofe sobre o momento dramático da representação, construído com grande visualismo cénico: “O seu corpo voltou-se para a dor/...em pranto.../Não ergueu mais o rosto. Os seus olhos/ Estão fitos e postos sobre o chão” (p. 20), que revela um realismo angustiante do *pathos* de Medeia, visível a todos quantos com ela contactam. A este efeito realista e visual junta-se a cadência numérica de versos que decresce abruptamente, realçando a força da mensagem. O aspeto melodioso do seu canto é reforçado pelas escolhas vocabulares de alguns nomes próprios, com uma função claramente informativo-referencial mais musicais, como “Argo” (p. 19), em vez da

---

<sup>9</sup> No texto grego “O *logos* actuava (...) como indicação cénica: incluía alusões implícitas ou explícitas a localizações espaço-temporais, a entradas e saídas das personagens e à sua própria movimentação em cena. A capacidade evocativa da ‘palavra’ superava, deste modo, as carências de um ‘texto secundário’ que, segundo as convenções teatrais da época, era inexistente.” (Brasete, 2001, pp. 247-8).

<sup>10</sup> Refira-se que a análise apresentada nesta dissertação se baseia, essencialmente, no cotejo das duas versões portuguesas da *Medeia* de Eurípides (a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira e a *Recriação poética* de Sophia). O desconhecimento do grego antigo limitou o alcance deste trabalho. Deverá, contudo, pressupor-se sempre que o texto trágico original apresentava uma estrutura versificada, com variações métricas, consoante se tratasse de partes recitadas ou cantadas.

forma helenizada de “Argos” (v. 1)<sup>11</sup>, “Cólquis” (p. 19), em substituição de “Cólquida” (v. 2) e “Tosão de Ouro” (p. 19), em alternativa a “velo de ouro” (v. 6).

O prólogo na peça de Eurípides começa com a formulação de um desejo por parte da Ama de Medeia: “Quem dera” (v. 1). Sophia substitui essa expressão pelo advérbio temporal e de negação “Nunca” (p. 19), utilizado também no início do quinto verso. Com esta repetição, a Ama tenta suspender perentoriamente o tempo histórico e os acontecimentos míticos narrados: a construção da nau Argo e a sua expedição em busca do Tosão de Ouro, que estiveram na origem dos favores da sua senhora ao grego Jasão. Todavia, no presente, Jasão acaba de trair Medeia e, consequentemente, os seus filhos, ao contrair segundas núpcias com a filha de Creonte. É então que Medeia, revoltada e desesperada, põe em causa todas as ações e opções tomadas, e transforma o amor que sente por Jasão num ódio terrível, que ameaça todos os que a rodeiam. As escolhas do passado levaram-na a um presente que abomina e a um futuro que não se prevê auspicioso.

O desafio de uma exposição versificada parece conferir ao discurso da Ama maior sonoridade e relevância, seja através de recursos fonológicos como a aliteração da sibilante nos versos: “Nunca os deuses tivessem consentido/ Que a proa de Argo ousasse atravessar” (p. 19); ou de recursos semânticos que conferem um tom mais incisivo no processo de caracterização da ação, que implica maior perceptibilidade, obtida, por exemplo, pelo uso da dupla adjetivação, num ritmo binário com caráter afetivo crescente: “cega e possuída/ Pelo amor de Jasão” (p. 19), que se coaduna por sua vez, com uma sensibilidade que transparece na escolha certa de palavras como: “as tristes filhas/ De Pélias” (p. 19), que se unem semanticamente através da técnica de encavalamento, muito recorrente no verso grego.

A sonoridade melodiosa do discurso desta Ama não suaviza a sua mensagem. Pelo contrário, parece que Sophia utilizou a doçura melódica para apresentar uma personagem mais interventiva, e de certo modo, mais opinativa: “Porém tudo/ Lhe foi hostil. Ela foi magoada./ Em todo o seu amor. (...) E sob o peso do insulto Medeia/ Em alto pranto invoca o juramento” (pp. 19-20), e menos serviçal referindo-se à sua senhora apenas pelo nome próprio, “Medeia” (p. 19) ou pela anáfora pronominal “ela” (p. 19). No seu discurso, a Ama desvela a cegueira e a possessão de Medeia “pelo amor de Jasão” (p. 19), realça o exílio a que Medeia está sujeita em Corinto “exilada (...) / Neste

---

<sup>11</sup> Doravante nas citações da versão portuguesa da *Medeia*, de Eurípides, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (2008) serão indicados apenas os números dos versos.

solo de exílio” (p. 19), o infortúnio que ali encontrou e esclarece, ainda, o que fez Jasão para despoletar o dilema em que Medeia se encontra: “em segundas bodas penetrou/ No leito real da filha de Creonte/ Senhor deste país.” (p. 20).

A segunda parte do prólogo é marcada pela entrada de novas figuras em cena. Em Eurípides, M. H. da Rocha Pereira optou pela didascália<sup>12</sup> que nos informa da entrada do “(*...Pedagogo*<sup>13</sup> *com os filhos de Medeia*)” (2008, p. 46). Sophia prefere reformular esta mudança de cena: os filhos de Medeia, “(*...seguidos por um velho escravo que é o seu preceptor*)” (2006c, p. 21). Cria-se uma imagem cénica assaz distinta. Enquanto Eurípides realça o papel do Pedagogo em cena, Sophia parece secundarizá-lo em favor dos filhos de Medeia<sup>14</sup>.

Na *Medeia* euripídiana, segue-se um diálogo entre o Pedagogo e a Ama que nos revela também as características físicas destas figuras. Em Eurípides e em Sophia, o Pedagogo/o Preceptor, respetivamente, é um ancião, com os mesmos traços físicos, mantendo o retrato característico desta “figura sem nome”<sup>15</sup>, tão típica da tragédia grega. Porém, a caracterização da figura da Ama denota algumas diferenças, se compararmos os dois textos. A Ama de Eurípides é, também ela, idosa, uma “velha guardiã” (v. 49), nas palavras do Pedagogo, enquanto a Ama, em Sophia, é apenas, segundo o Preceptor, “a escrava mais antiga desta casa” (p. 21). As suas palavras revelam ainda a localização em cena da serva “junto das portas” (p. 21). Aí mais do que “clamar à terra e ao céu” (v. 57) vai revelar o que se passa “ao sol à luz e à Terra” (p. 21), numa alusão à deusa Gaia, deduzimos nós pela grafia do vocábulo Terra com inicial maiúscula, que precisa de saber a dor que assola Medeia e que desgosta e preocupa a sua Ama, o que anuncia o longo *pathos* presente. O Preceptor considera esta situação exagerada, pois Medeia ainda não sabe os sofrimentos que estão para vir. A Ama, inquieta, pergunta-lhe o que se passa. O Preceptor arrepende-se da sua indiscrição e tenta nada revelar à Ama. Mas a Ama insiste, e é no modo como ela insiste, que se distinguem os dois textos, pondo Sophia, na boca da Ama a expressão “pelo teu queixo” (p. 22), um gesto tradicional de suplicante na tradição grega, como explicita Pereira

---

<sup>12</sup> Relembre-se que o texto original do teatro ático não apresentava didascálicas; elas são utilizadas pelos tradutores do teatro grego antigo para auxiliar a leitura ou esclarecer aspetos teatrais mais específicos.

<sup>13</sup> Conforme refere Fialho, (2006, p. 18) “outra figura da constelação do *oikos*”.

<sup>14</sup> Como se verifica em outras situações, a indicação cénica em Sophia aproxima-se da indicação cénica apresentada na tradução da peça homónima de Louis Méridier: “Entrent les deux fils de Médée, suivis d’un vieil esclave” (Méridier, 1976, p. 124).

<sup>15</sup> Sobre este tema, refira-se o importante estudo de Deserto (1998).

(2008, p. 112): tocar com a mão “direita na barba ou no queixo, e com a esquerda nos joelhos”. Atendendo às palavras proferidas pela Ama, pode-se pensar que ela executa os tradicionais gestos de súplica, criando um quadro cénico quase pictórico, como se reproduzisse um *fresco* genuinamente grego. Esta imagem cénica é realçada pela didascália acrescentada por Sophia, e inexistente na tradução de M. H. da Rocha Pereira, onde a Ama surge como “(*suplicante*)” (p. 22), diante do Preceptor que lhe anuncia que Medeia “ainda não sabe a sua nova desgraça.” (p. 21). Com este gesto de súplica, associado ao argumento de que ambos pertencem à mesma condição social e com a promessa de não revelar publicamente o que lhe revelasse o Preceptor, a Ama consegue que este, de imediato, para além de retratar a atitude<sup>16</sup> que tomou face ao exposto, descreva a ágora e as pessoas de quem ouviu dizer, mesmo sem saber se era verdade, que o rei de Corinto iria expulsar Medeia e os filhos<sup>17</sup>.

Segue-se uma extensa sequência de falas de duas linhas em alternância, correspondente à antiga esticomitia, entre a Ama e o Pedagogo, que analisam a informação recebida e concluem que se trata de um novo sofrimento que se vem juntar ao antigo e que a todos afetará. No entanto, não cabe a nenhum deles tomar qualquer diligência, nem mesmo dar a conhecer a Medeia estas notícias.

Uma nova interpelação da Ama faz voltar o olhar do espetador/leitor para as crianças, que permanecem silenciosas em cena, e são confrontadas com a situação criada pelo seu pai, que tanta dor tem causado a sua mãe e fatalmente a elas: “Crianças, olhai como vos trata o vosso pai.” (p. 22). Solidária com tamanho *pathos*, a Ama formula o desejo da morte de Jasão: “Se ele ao menos morresse!” (p. 22). Sophia opta por uma réplica da Ama mais agressiva e, mais uma vez, com uma forte carga emotiva, ao desejar a morte ao seu senhor, dirigindo-se aos seus filhos, apesar de logo imediatamente reconhecer que esse seu voto não era correto. O Preceptor tenta acalmar a Ama, dizendo-lhe que a atitude e as ações de Jasão são comuns, são banais. Mas esta interpretação “masculina” do Preceptor não tranquiliza a Ama que, de imediato, dirige a sua e a nossa atenção de novo para as crianças, que, na versão de M. H. da Rocha Pereira, apostrofa “ó filhos” (v. 89) e, na versão de Sophia, “meus filhos” (p. 23), aumentando, assim, a sua carga afetiva e protetora em relação às duas crianças. Através

---

<sup>16</sup> “...fingindo não ouvir” (p. 22).

<sup>17</sup> Em Sophia, o Preceptor refere “as crianças” (p. 22), substituindo-se o determinante demonstrativo “estas crianças” (v. 70) usado na tradução de M. H. da Rocha Pereira, pelo artigo definido, perdendo deste modo a oportunidade cénica de fazer interagir o Preceptor com as crianças e justificar a presença destas em cena.



das ações do Preceptor, a Ama intenta resguardá-las, pedindo-lhe que as afaste da mãe e que não as deixe sozinhas com ela, pois intui o perigo. Uma nova faceta, do caráter de Medeia, é, depois, revelada pela Ama, que recorre ao símile do “olhar de toiro” (p. 23) enraivecido que não abafa a sua fúria e está pronto a descarregá-la sobre alguém. Sophia reforça esta estrutura metafórica com a expressão tauromáquica<sup>18</sup> “pronta a investir” (p. 22). É desta Medeia enraivecida e sem moderação, que ultrapassa as medidas, que a serva zelosa tenta defender as crianças, na tentativa de que Medeia se direcione apenas contra o inimigo: Jasão.

Esta Ama de Sophia sobrepõe-se ao seu papel servil pelo seu discurso racional e mais crítico, mas também emocional, ao desejar a morte ao seu senhor, e intimista ao nomear a sua senhora diretamente por “Medeia” (p. 23), ou pelas formas pronominais “dela” (p. 23) e “a” (p. 23).

A terceira parte do prólogo é marcada pelo efeito de surpresa criado no espetador/leitor. Não através do que se vê, mas do que se ouve. Uma estratégia cénica com notável impacto e com tradição na dramaturgia grega, como refere Taplin (2003): “...silence (...) like a noise they begin with an instantaneously notable impact.” (p. 101). O barulho vem “(*de dentro*)”, podemos ler como indicação cénica de M. H. da Rocha Pereira (2008, p. 45), ou do “(*interior do palácio*)” (p. 23), um esclarecimento mais preciso sobre o espaço habitacional onde se situa a protagonista. Em Eurípides, os gritos de Medeia são mais fortes, porque tomam a forma da interjeição de dor curta e simples: “Ai!” (v. 96) e só depois o lamento “Ai, ai de mim” (v. 98). Em Sophia, Medeia não grita, lamenta-se: “Ai de mim!” (p. 23). A relevância sonora dos gritos terríveis de Medeia é mais forte em Eurípides e mais individualizada em Sophia, na medida em que esta centra a sua dor apenas em si própria. E as diferenças não ficam por aqui. Neste momento, Medeia, em Eurípides, grita, clama a sua desdita, interroga-se sobre o seu futuro. Em Sophia, Medeia lamenta-se, maldiz-se e lastima não ter morrido. Cria-se, assim, a imagem de uma Medeia enlouquecida, que perdeu a razão<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Expressões que encontramos também na poesia de Sophia, como por exemplo neste verso do poema *Praia* publicado em *Coral*: “As ondas marram quebrando contra a luz” (2003a, p. 69) ou de *Livro Sexto* o poema *A vaga*: “Como toiro arremete/ Mas sacode a crina/ Como cavalgada” (2006b, p. 20).

<sup>19</sup> Medeia, na obscuridade do interior do seu palácio, distante e invisível, parece evocar no público contemporâneo a imagem pictórica da tela *O grito*, do pintor norueguês Edward Munch, datada de 1893, que apresenta uma criatura com feições humanas disformes, com as mãos sobre a cabeça a tapar os ouvidos, como que desfigurada pela intensidade da sua dor. Da forma oval da sua boca parece que ouvimos o seu grito que nos perturba profundamente, pelo seu simbolismo de angústia e de desespero.

A Ama não responde à dor da sua senhora, porque a sua preocupação maior são as crianças, que ainda estão em cena acompanhadas pelo Pedagogo, apesar de já ter recomendado a sua entrada em casa para que sejam acauteladas urgentemente do “carácter selvagem, temeroso, de um ânimo indomável” (vv.103-4) de Medeia.

Em Sophia, a aflição da Ama, que conhece verdadeiramente o carácter colérico de Medeia, é bem patente através da repetição do vocábulo depressa, no mesmo verso: “Depressa, mais depressa” (p. 23), e no fim da estrofe: “Ide, entrai depressa” (p. 23) ou no recurso à anáfora: “Afastai-vos do seu génio selvagem/ Afastai-vos do seu orgulho enlouquecido” (p. 23), conseguindo finalmente a saída de cena do Preceptor e das crianças, a quem torna a chamar “filhos meus” (p. 23).

Novamente sozinha, a Ama interroga-se sobre o tamanho e as consequências de tanto tormento. A resposta não tarda. Medeia em sofrimento, ainda dentro de casa, amaldiçoa-se. E ao cruzar-se com os seus filhos, que acabavam de entrar em casa, deseja-lhes também a morte como a Jasão, e a ruína da casa.

Segue-se uma alternância de vozes que ecoam do exterior e do interior: a Ama fora de portas e Medeia dentro de casa. As intervenções apresentam um paralelismo que evidencia a cadência dos acontecimentos presentes e pressagia os futuros. Medeia centra a dor nela própria: “Ai de mim!” (p. 24). A Ama confirma a desgraça da sua senhora: “Ai de ti” (p. 24), mas vai mais longe ao perceber que o infortúnio da princesa bárbara será derramado por todos à sua volta e verbaliza: “Ai de nós” (p. 24). A Ama ao confirmar os seus temores face à cólera de Medeia incentiva a audiência à reflexão sobre a virtude da moderação em detrimento do rancor desmedido, da igualdade em favor da soberania, do equilíbrio em oposição à desordem que só traz desgraça, tal como estamos prestes a testemunhar.

## 1.2. Párodo

O párodo marca a entrada em cena do “elemento mais importante da tragédia” (Romilly, 1999, p. 27): o coro. Os cantos corais em honra de Dioniso, os ditirambos, terão, segundo Aristóteles na sua *Poética*, estado na origem da própria tragédia, um género que encontramos na génese do próprio teatro, e que terá surgido com a introdução da figura do ator, por Téspis.

Muitas são as tragédias que através do seu próprio título homenageavam a figura do coro<sup>20</sup>, até porque um poeta para se poder inscrever nas Grandes Dionísias estava dependente da angariação dos doze/quinze elementos constituintes do coro, com os quais iniciava a encenação da sua tragédia.

A figura do coro espelhava, por assim dizer, a pólis e evocava o lirismo religioso, pela sua composição coletiva e pelas suas evoluções: cantos, danças, interações com os atores; e pelo local de destaque em cena: a *orchestra*, em forma de círculo ou trapezoidal, que se assemelhava a uma eira ou uma esplanada, em terra batida, localizada no centro do teatro e onde se encontrava, no seu centro, o altar redondo dedicado ao deus Dioniso.

Esta figura coletiva constituída pelos coreutas e conduzida pelo tocador de *aulos* realizava a *choreia*, uma combinação de música, canto e dança de acordo com o enredo da peça. Apesar de se tratar de uma figura coletiva, podia o chefe (o corifeu) estabelecer um diálogo falado com uma personagem, ao contrário do lirismo que marcava as intervenções cantadas ou, pelo menos, salmodiadas em conjunto. Usando as mãos, os braços, os pés e todo o corpo, a dança do coro refletia o humor, as emoções e o caráter da música que a acompanhava. Infelizmente pouco sabemos acerca da música e da dança na tragédia, mas tudo indica que a música seria normalmente cantada em uníssono, com uma nota para cada sílaba, para que cada palavra fosse perfeitamente audível. A dança em formação de base retangular ou circular podia por vezes ser bastante rápida, mas geralmente pautava-se pela solenidade e decoro, num estilo chamado *emmeleia* (harmonia).

Esta figura trágica que representava a comunidade em geral, um coletivo que agia em grupo, podia ter apenas a função de testemunhar, como também a de envolver-se nos acontecimentos, interpretá-los, refletir sobre eles, dar respostas, fazer pensar, ou até confundir o auditório e alegrar-se com as figuras centrais do drama. Segundo Easterling (1997, p. 164), “Often, indeed, the chorus combines witnessing with trying to understand, and its guidance is intellectual or even philosophical as well as emotional.” O coro “podia dialogar com os atores, encorajá-los, aconselhá-los, receá-los, até mesmo ameaçá-los. Mas mantinha-se à parte” (Romilly, 1999, p. 26), na medida em que o local que ocupava em cena nunca era invadido pelos atores, nem abandonado pelos coreutas.

---

<sup>20</sup> Como por exemplo, *As suplicantes*, *As troianas*, *As fenícias* e *As bacantes* de Eurípides.

Na *Medeia* de Eurípides, quinze mulheres, em fila e num passo marcado pelo ritmo anapéstico, entram em cena através dos *eisodoi*, as duas passagens laterais que as conduzem à *orchestra*. Esta entrada em cena é descrita na tradução de M. H. da Rocha Pereira através de uma didascália que informa também sobre a composição da figura do Coro: “(*Entra o Coro, formado por quinze mulheres de Corinto*)<sup>21</sup>” (Pereira, 2008, p. 50). Na *Medeia* de Sophia a didascália, além de identificar a figura que entra em cena e a sua composição, explica o momento exato da sua entrada e a forma como o faz: “(...*desfilam em silêncio durante as últimas palavras da Ama*)<sup>22</sup>” (p. 24).

A entrada do Coro sustinha a respiração da audiência ao saber de antemão que, o que se iria passar a seguir seria um momento lírico, não um interlúdio qualquer, que incluía discurso, dança e canto, e traria uma nova luz sobre a ação dramática e o *pathos* da figura principal do drama:

The facts that every performance included a fair proportion of singing, chanting and dancing by the chorus implies that the audience's attention must be focused on the activity of the anonymous group as they respond, in whatever way, to the actions and sufferings of the named individuals on whom the plot turns. (Easterling, 1997, p. 157)

A entrada deste Coro é assinalada por fortes elementos sonoplásticos que materializaram o *pathos* de *Medeia*, que ainda se encontra dentro de sua casa, mas cuja dor em crescendo não fica confinada a quatro paredes, porque o seu “clamor” (v. 131) faz-se ouvir no exterior.

O Coro inicia a sua *choreia*, por um lado a justificar a razão da sua presença e por outro a estabelecer uma ligação com o auditório, através do imperativo do verbo ouvir, na forma de 2.<sup>a</sup> pessoa do plural, que se repete muito expressivamente: “Ouvi, ouvi a voz e o clamor/ da Cólquida infeliz e sem sossego.” (vv. 131-2). Sophia opta por eliminar a repetição da forma verbal no mesmo verso, mas usa-a como recurso anafórico, colocando-a no início de dois versos distintos e separados.

---

<sup>21</sup> “É (...) extremamente significativo que Eurípides tenha optado por dar vida a um coro feminino, que pode sentir e sintonizar com o *pathos* da protagonista, de habitantes de Corinto. Enquanto tal, estas mulheres representam o pensar e sentir dos habitantes da cidade, gratos para com *Medeia*, ligados à sua casa pela amizade e marcados por uma compaixão que os distancia de Jasão e do universo a que Jasão se associou.” (Fialho, 2006, p. 19).

<sup>22</sup> Curiosamente a indicação cénica no texto de Sophia é mais próxima da que acompanha a tradução homónima de Louis Méridier “Quinze femmes de Corinthe sont entrées dans l’orchestre, et défilent en silence pendant les dernières paroles de la Nourrice.” (1976, p. 128).

Em vez de um párodo cantado exclusivamente pelo Coro, deparamo-nos com um *kommos* que envolve o Coro, Medeia e a Ama. E é com esta última, que se encontra em cena, que o Coro estabelece, de imediato, o primeiro colóquio, numa proximidade evidenciada pelas apóstrofes que utiliza: “ó anciã” (v. 134); “ó mulher” (v. 137); e a quem explica que não folga: “com as dores desta casa/ de quem fiquei amiga.” (vv. 137-8). Em Sophia, o diálogo com a Ama é feito de forma mais subtil, menos evidente, sem o recurso à apóstrofe, talvez até mais distante e frio, apesar da designação que atribui a esta personagem, “mulher” (p. 25), ser semelhante ao tratamento que dá a Medeia a quem designa como a “mulher de Cólquis” (p. 25) e por quem revela uma empatia profunda, como se deduz das seguintes palavras: “sofro e partilho/ O pranto desta casa.” (p. 25).

Retomando a alusão à casa, feita pelo Coro, a Ama inicia a sua réplica referindo que o lar, o *oikos* existente “já não é; isso já lá vai” (v. 139), pois Jasão trocou-o pelo “régio leito” (v. 140), sendo agora o frio “tálamo” (v. 141) o local onde “a senhora” (v. 142) “consome” (v. 141) “a vida” (v. 141) não havendo “falas amigas” (v. 142) que “confortem o seu peito” (v. 143). A Ama, em Sophia, num discurso embelezado pela metonímia diz que “já não existe a casa” (p. 25), esse espaço, quase sagrado, o verdadeiro *oikos* que, para Sophia é identificado por este mesmo vocábulo em várias publicações. Refira-se a título de exemplo, *Casa branca 8 histórias de Sophia 8 ilustradores*, *A casa do mar* ou este poema de 1987, dedicado a Luísa Neto Jorge e publicado em *Ilhas*:

#### CASAS

Casas - casas roucas

Atentos muros – umbrais medidos e solenes

Quarto após quarto penumbra sequiosa

Tectos lentos

Como no espelho afluam

Lagos e magia: caminho

Submerso do possível

A paixão habita seu jogo mais secreto

Sua trágica e precisa

Perfeição (Andresen, 1989b, p. 61)

“Sua trágica e precisa/ Perfeição” (1989b, p. 61) quebrou-se, porque “o leito régio dominou Jasão” (p. 25) e é no quarto nupcial que Medeia queima os dias, um espaço que também não é indiferente à autora de *Geografia*, porque:

#### NO QUARTO

No quarto roemos o sabor da fome

A nossa imaginação divaga entre paredes brancas

Abertas como grandes páginas lisas.

O nosso pensamento erra sem descanso pelos mapas

A nossa vida é como um vestido que não cresceu connosco. (Andresen, 1990, p.

42)

A imaginação e o pensamento de Medeia divagam e erram. A Ama que tem um conhecimento profundo da sua senhora sabe-o e reconhece que a situação é mais gravosa pelo facto de Medeia não permitir “nenhum consolo de nenhum amigo” (p. 25), uma estrutura anafórica que incide sobre a importância da verdadeira amizade na vida humana, que nos traz à memória os versos de Leif Kristiansson do livro *Um amigo*, traduzidos por Sophia:

Amigo é uma palavra bonita

É quase

a melhor palavra!

(...)

Um amigo, é alguém (...) que pensa em ti

e te ouve

e te ajuda a saber o que tu és (Kristiansson, 1996, s/p)

Em Eurípides, o diálogo lírico é cortado pelos gritos de Medeia traduzidos na versão de M. H. da Rocha Pereira por interjeições de dor repetidas: “Ai! Ai!” (v. 143). No texto de Sophia há uma indicação cénica que clarifica a localização de Medeia “(*no interior*)” (p. 25), a partir de onde se lamenta repetidamente, “Ai de mim!” (p. 25), desejando novamente a sua própria morte antes de perpetrar a hedionda e múltipla vingança, “Venha depressa a morte” (p. 25), e questiona-se: “Qual o proveito de não ter morrido?” (p. 25).

O Coro inicia a sua estrofe recorrendo, novamente, ao verbo ouvir, desta vez no presente do indicativo, separado do resto da frase por uma vírgula, conferindo-lhe uma individualidade através da pausa obrigatória que este sinal de pontuação exige, chamando a atenção do espetador/leitor, antes de se dirigir a Zeus, à Terra e à luz: “Ouvís, ó Zeus, ó Terra, ó luz” (v. 149). Invoca Zeus “o rei dos homens e dos deuses” (Grimal, 1992, p. 468), e tal como a Ama, no prólogo, em Sophia, alude à deusa Gaia, que precisa de ouvir os gritos daquela a quem chama “louca” (v. 152). O Coro, em Sophia, recorrendo também ao verbo ouvir no presente do indicativo, fá-lo na segunda pessoa do singular, criando uma maior proximidade com o público e as divindades: “Ouves – ó Zeus, ó terra, ó luz -” (p. 25).

Esta passagem do texto permite-nos intuir os poderosos efeitos sonoros que teria, no teatro de Dioniso, o canto coral, constantemente intercetado pelos gritos de Medeia, que enlevavam o público coevo, pelo realismo refletido em cena, e o de hoje, através da beleza textual. A atenção do espetador/leitor está constantemente a ser recolocada, não só através da sugestiva melodia musical, mas também através dos aspetos prosódicos suscitados pelo texto, com a entoação das três frases interrogativas sucessivas no discurso do Coro que Sophia restringe a duas, transformando a terceira em frase declarativa. Pela escolha criteriosa e expressiva dos vocábulos, persuade o público quando põe na boca do Coro, o que ouvimos de Medeia: o seu “clamor que modula” (p. 25).

A partir do terceiro verso, o Coro, na versão portuguesa de Eurípides, refere-se a Medeia como a “esposa desgraçada” (v. 150), mas ao dirigir-se diretamente a ela, apelida-a de “louca” (v. 152), recriminando-a por desejar a morte. Um desespero demasiado alto pela traição cometida por Jasão, o “esposo” (v. 155), o “companheiro” (v. 160) que, descreve como o que “faz honra a novo leito” (v. 156), aconselhando Medeia a não se exasperar nem a consumir-se “lamentando/ demais” (vv. 159-60), pois “Zeus (...) fará justiça.” (v. 158). No entanto, sabemos que Medeia não consegue esperar pela *diké* dos deuses, ela própria fará justiça pelas suas mãos.

Para o Coro, em Sophia, Medeia é “a desesperada” (p. 25) e a “pobre insensata” (p. 25), uma terminologia que revela uma maior afinidade, mas uma certa rudeza para com a protagonista, reforçada também pela forma como descreve a traição de Jasão - o homem que levou “o seu desejo ao novo leito” (p. 25) - e pela redução do papel do marido na relação com Medeia - “esse que dormiu junto de ti” (p. 26). É o tom premonitório que marca o restante discurso do Coro ao garantir a Medeia, numa

linguagem de caráter marcadamente jurídico, que “Zeus tomará nas mãos a tua causa” (p. 26), e ao persuadir Medeia a não fazer aquilo que sabemos que fará: “Não aguces contra ele o teu horror/ Não te consumas no pranto desmedido” (p. 26).

Os conselhos do Coro não tranquilizam Medeia que “(*no interior*)” (p. 26), clarifica Sophia através da didascália, invoca os deuses para que sejam testemunhas do seu *pathos*. Na tradução de M. H. da Rocha Pereira, eles são Témis<sup>23</sup> e Ártemis<sup>24</sup>, enquanto em Sophia, que reorienta a atenção do público através de um pergunta retórica para Zeus e Thémis, optando, assim, por eliminar a invocação a Ártemis que segundo a helenista, “é mais difícil de explicar, razão por que alguns comentadores têm proposto emendas ao texto.” (2008, p. 112).

As “grandes juras” (v. 162) uniram Medeia ao “esposo maldito” (v. 162) a quem deseja agora ver “arder com a própria casa,/ ele e a sua noiva” (vv. 163-4). Um tom violento e ominoso da vingança que Medeia irá infligir a Creúsa, justificado porque “primeiro” (v. 164) foi injuriada, depois do que foi capaz de fazer por Jasão. Neste momento de anamnese e de amargo arrependimento, a maga invoca o pai e a terra que vergonhosamente desonrou, pela traição e pelo fratricídio. Em Sophia, o “solene juramento” (p. 26) feito por Medeia ao “companheiro odioso” (p. 26) leva-a a suplicar aos deuses o poder para “despedaçá-los um dia” (p. 26), centrando o prenúncio, não na forma como irá matar a princesa de Corinto, mas na consequência de todos os atos que vai perpetrar: “Ele, [Jasão], a sua noiva, o seu palácio,” (p. 26) em resposta, ao que diz de forma clara e enfatizada pelo uso dos travessões: “ao insulto que eles próprios/ Lançaram – eles primeiro” (p. 26). Ao contrário, veemente culpabilizada perante o seu pai e a sua pátria, da forma como atuou, repete anaforicamente: “Fui eu que.../ Fui eu que...” (p. 26) antes da invocação dos factos, lembrando o irmão: “eu própria sem vergonha assassinei.” (p. 26).

A Ama que se tinha mantido silenciosa, em cena, intervém, restabelecendo o diálogo com o Coro e conquistando a audiência, recorrendo, agora ela, ao verbo ouvir no presente do indicativo, inserido numa longa frase declarativa com o valor de uma interrogativa retórica, para realçar, também ela, a sonoridade das palavras de Medeia:

---

<sup>23</sup> Uma deusa que tutelava a justiça (Pereira, 2008, p. 112).

<sup>24</sup> “Ártemis permaneceu virgem, eternamente jovem, o tipo da donzela selvagem que se compraz apenas na caça. Tal como seu irmão, [irmão gémeo Apolo] usa o arco como arma. Serve-se dele contra os veados, que persegue em corrida, e também contra os humanos. É ela que envia às mulheres que morrem de parto o mal que as vitima. (...) Considera-se Ártemis como a protectora das Amazonas, como ela guerreiras e caçadoras e, também como ela, libertas do jugo do homem.” (Grimal, 1992, p. 48).



“Ouvís como fala e grita...” (v. 168), porque sabe que não será com “pouco que a minha senhora/ acalmará a ira.” (v. 172).

Em Sophia, a Ama rompe o seu silêncio com uma pergunta ao Coro, e tacitamente ao destinatário implícito da peça, corroborando a força dos elementos sonoros, música, gritos e marcas prosódicas do texto ao longo de todo o párodo: “Estais a ouvir as palavras, os gritos?” (p. 26). O objetivo é chamar a atenção de todos, pois a fúria daquela a quem chama de Medeia só com “grandes coisas” (p. 26) poderá ser aplacada.

O Coro retoma a sua intervenção perguntando à Ama como convencer Medeia a comparecer à sua presença, incitando-a a ir depressa dentro de casa levar as palavras de conforto, não distantes do zelo “dos amigos” (v. 178) para que o *pathos* não atinja os “que lá moram; que a dor/ já cresce, desmedida.” (vv. 183-4).

Sophia constrói uma estrofe coral que principia também com uma frase interrogativa, mas mais curta, apenas de dois versos: “Como hei-de conseguir que ela se mostre/ E nos escute?” (p. 26). Imprimindo um ritmo cénico mais rápido, mas fiel à mensagem matricial, o Coro pede à Ama: “Vai buscá-la” (p. 27); e pressagia: “Antes que ela se lance contra aqueles/ Que a rodeiam.” (p. 27).

Ao pedido do Coro, a Ama responde pronta e afirmativamente: “Assim farei” (v. 185). Contudo, o seu discurso, a partir daí, é marcado, no texto português, pela repetição da adversativa “mas” (vv. 185 e 187), para indicar que teme “não convencer/ a (...) senhora” (vv. 185-6) e que o pedido que lhe fazem é um “penoso favor” (v. 187), pois “o seu olhar de leoa que pariu” (v. 188) está “bravo como um toiro para os servos” (v. 189), e não houve nem há ninguém que possa “sara com cantos os mortais” (v. 198), numa alusão duríssima aos poetas gregos antigos e coevos, como explica M. H. da Rocha Pereira em nota<sup>25</sup>. A Ama, em Sophia, mais uma vez, reforça a sua atitude subversiva de independência e insubmissão, mostrando individualidade e personalidade através da vontade própria: “Quero fazer aquilo que me pedes” (p. 27). Sophia opta, mais uma vez, por imprimir um ritmo cadenciado através de frases curtas e perguntas

---

<sup>25</sup> “Segundo E. Fraenkel (*apud* Page, 1938, 85), uma alusão aos antigos aedos, que durante os banquetes entretinham os convivas com os seus cantos. Murray (1913, pp. 83-84) encontra nestes versos a descrição da essência da tragédia. Ao citar o famoso helenista, Pucci (1980, pp. 21-45) acrescentou que nesta decisão de pôr na boca de uma escrava a versão de um mito heróico, Eurípides quer degradar intencionalmente «a nobre e heroica poesia de Píndaro, herdeiro da tradição épica», pois, se fosse uma história de poetas sensatos, seria também um mito sensato e ajudaria os homens nos seus desgostos (p. 45). Parece-nos que o desígnio do dramaturgo terá sido formular a questão sempre latente, do poder consolador da poesia, tópico que surge em Hesíodo, *Teogonia* 94-103 e será repetido vezes sem conta.” (Pereira, 2008, p. 113).

retóricas de forma a tornar a intervenção da Ama mais viva e emotiva, num discurso marcado também pela repetição da conjunção adversativa “mas” (p. 27), evidenciando a impotência da Ama na alteração do estado daquela a quem se refere através das formas pronominais “la” (p. 27) e “ela” (p. 27). Na referência aos poetas do passado, a Ama, em Sophia, opta por classificá-los, por um lado de uma forma mais suave e por outro mais popular utilizando os adjetivos “loucos e cegos” (p. 27), adjetivos estes muito utilizados em adágios e provérbios que acabam por suavizá-los: “o amor é cego” e “de médico e de louco todos temos um pouco”. Sobre os poetas vivos, estes “deveriam inventar um conto<sup>26</sup> que pudesse/ Purificar a dor” (p. 27), para prevenir “as ruínas e os crimes que derrubam as casas” (p. 27), que, em Eurípides, apenas “abala as casas” (v. 196). Mais um indício das atrocidades que virão a ser perpetradas num futuro próximo.

Esta Ama termina o seu discurso, definido pela clareza e emotividade, com uma provocatória interrogação retórica que incita a atenção do público e, ao mesmo tempo, serve de deixa ao epodo do Coro: “Mas para quê erguem a voz no meio do banquete/ Quando a abundância os alegra e sacia?” (p. 27).

Na tradução de M. H. Rocha Pereira, antes do epodo do Coro, temos a indicação da retirada de cena da Ama “(A Ama retira-se)<sup>27</sup>” (2008, p. 53). Sophia, curiosamente, suprime a didascália, deixando a sua Ama em cena.

O Coro, em Eurípides, canta o epodo que sintetiza todo o desenvolvimento do párodo, pondo em relevo os sons que o marcam: “agudos gritos de dor clamam” (v. 207), causados pela quebra dos juramentos, guardados por Témis, que trouxeram Medeia à Grécia. Em Sophia, o Coro, não estabelecendo qualquer ligação com a Ama, que permanece em cena, canta a dor de Medeia, invocando a “deusa do juramento” (p. 27), Thémis, utilizando a grafia helenizada, e coloca-se “contra aquele que a traiu e trai” (p. 27), provocando na princesa bárbara “longos soluços”, “clamor” e “pranto” (p. 27). As opiniões e versões dos diferentes autores sobre as imprecisões geográficas de Eurípides nestes versos: “a que a trouxe/ à Hélade fronteira,/ através do mar escuro da noite,/ para a entrada marinha do Ponto sem limites” (vv. 209-13), são esclarecidas, em nota, por M. H. da Rocha Pereira<sup>28</sup>. Sophia, no entanto, resolve-as através de um

---

<sup>26</sup> Acreditamos estar perante uma gralha: um canto, em vez de “um conto”.

<sup>27</sup> Opção cénica também escolhida por Louis Méridier na tradução da tragédia homónima: “(*Elle rentre dans la maison.*)” (1976, p. 130).

<sup>28</sup> “O sentido exacto dos vv. 211-12 é muito discutido (...) persiste a dificuldade quanto à geografia da região, pois Medeia navegava em direcção ao Helesponto (hoje Dardanelos), que não pode qualificar-se de “sem limites”. Uma das hipóteses possíveis é que o Helesponto seja aqui considerado

raciocínio dedutivo partindo da descrição geral para a particular, do mais lato para o mais reduzido, do maior para o mais pequeno: o continente, “Ásia”, o país, “Grécia” e a cidade “Corinto onde se abre/ A imensidão salgada do mar largo”, depois de atravessadas as “ondas noturnas” (p. 27), uma metonímia com um dos vocábulos mais queridos da poesia de Sophia que encontramos, por exemplo, num poema de 1938 que abre o livro *Dia do mar*:

#### AS ONDAS

As ondas quebravam uma a uma  
Eu estava só com a areia e com a espuma  
Do mar que cantava só p’ra mim. (Andresen, 1961, p. 11)

E num poema mais recente de dezembro de 1989 integrado no livro *Musa*:

#### ONDAS

Onde – ondas – mais belos cavalos  
Do que estes ondas que vós sois  
Onde mais bela curva de pescoços  
Onde mais bela crina sacudida  
Ou impetuoso arfar no mar imenso  
Onde tão ébrio amor em vasta praia (Andresen, 1994a, p. 11)

### 1.3. Primeiro Episódio

O primeiro episódio é a cena que sucede ao párodo, estando neste caso assinalada pela aparição de Medeia, que M. H. da Rocha Pereira registou em didascália: “(*Entra Medeia*)” (2008, p. 54). Sophia também opta pela indicação cénica para descrever minuciosamente não só a entrada de Medeia, como o percurso que esta faz em cena, a máscara que usa e a função da presença da Ama: “(*Abre-se a porta e Medeia avança para o CORO seguida pela Ama. Sobre a sua máscara pálida e alucinada ainda*

---

como um rio de vasta corrente, que atravessava aquele estreito desde o Mar da Máfmar a ao Egeu (também Heródoto VII.35 lhe chamou “rio lodoso e salgado”).” (Pereira, 2008, p. 113).

*se vêem lágrimas*)<sup>29</sup>” (p. 28). Muito interessante é constatar que esta sua opção cênica centra-se na descrição do adereço principal da tragédia grega: a máscara.

Ao entrar em cena, Medeia inicia um longo discurso constituído, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, por cinco parágrafos. No primeiro parágrafo, da sua *rhexis*, Medeia começa por justificar ao Coro a sua presença fora de portas. As razões prendem-se com o pedido que lhe foi dirigido e o receio da censura pública que poderia pôr em perigo, o seu bom-nome, até porque era uma *xene*. No segundo parágrafo, Medeia descreve o *pathos* que lhe causou a traição do seu esposo ao ponto de desejar a morte: “abandonar as graças desta vida para morrer” (vv. 226-7). No terceiro parágrafo, Medeia disserta sobre a condição humana da mulher e do homem, das suas funções sociais e culturais, que tornam a mulher “a mais mísera criatura<sup>30</sup>.” (v. 231). No quarto parágrafo, Medeia compara-se às mulheres do Coro para pôr em relevo a sua condição de *xene*, que a torna mais só e desgraçada. No quinto parágrafo, Medeia revela o que pretende obter efetivamente do Coro: “guardai silêncio” (v. 263) “se alguma solução ou processo eu encontrar para fazer pagar ao meu marido a pena deste ultraje [e ao que lhe deu a filha que ele desposou] ” (vv. 259-62), terminando a sua longa tirada com uma reflexão sentenciosa e premonitória sobre a mulher em geral e ela própria, a princesa da Cólquida, em particular: “quando no leito a ofensa sentir, não há aí outro espírito que penda mais para o sangue.” (vv. 264-6).

Em Sophia, Medeia canta uma longa ode, dividida em três estrofes irregulares. Esta estrutura monódica realça o lirismo característico do texto de Sophia. A primeira estrofe corresponde ao conteúdo temático dos dois primeiros parágrafos da *rhexis* inicial da Medeia euripidiana. No entanto, a Medeia de Sophia revela uma preocupação maior no receio de ser julgada injustamente pela opinião pública, especialmente pelo seu estatuto de *xene*. Porém, o foco está na sua dor: “Quebrada por um mal que não previ” (p. 28) e, por isso, “desejo a morte”, pois “meu esposo Jasão, hoje tornou-se/ Em horror e maldade para mim.”. A segunda estrofe, constituída por trinta versos, corresponde ao conteúdo temático do terceiro parágrafo da tradução de M. H. da Rocha Pereira. Numa

---

<sup>29</sup> Opção cênica também escolhida por Louis Méridier, na tradução homónima, que faz entrar novamente a Ama que tinha saído no final do Párodos: “La porte s’ouvre. Médée s’avance vers le chœur suivie de la Nourrice. Sur son masque pâle et hagard, se voient encore des larmes” (1976, p. 131).

<sup>30</sup> “Sensível à problemática da mulher na sociedade ateniense, Eurípides denuncia, nas suas tragédias, a condição de subjugação em que vivia o sexo feminino. Na formulação de sua Medeia, Eurípides deixa entrever aspectos políticos e sociais que revelam que na sociedade ateniense era exaltada a supremacia masculina, e que as mulheres estavam à margem de uma sociedade extremamente patriarcal, privadas de direitos políticos e sociais e cuja vida girava em torno exclusivo do matrimônio.” (Melo, 2012, p.7).

limpidez de linguagem, Medeia, em Sophia, canta a dureza, a dependência e a desvalorização da condição feminina em relação à masculina, até porque preferiria “combater/ Três vezes nas fileiras com o escudo (...) do que uivar/ Uma única vez a dor do parto.” (p. 29). A terceira estrofe corresponde ao conteúdo temático do quarto e quinto parágrafos na tradução de M. H. da Rocha Pereira, se bem que Medeia, em Sophia amplie e anuncie, desde logo, os alvos da sua vingança: “fazer pagar ao meu esposo/ O peso desta angústia. Também quero/ Que a dor recaia sobre o pai que deu/ Sua filha a Jasão e sobre a noiva.” (p. 30). E como Medeia, em Eurípides, pede ao Coro: “que te cales/ Se eu inventar qualquer caminho ou meio/ Para fazer pagar ao meu esposo/ O peso desta angústia” (p. 30), pois conclui que, como mulher, “se a lei do seu leito for traída/ Ninguém deseja o sangue com mais sede.” (p. 30).

Medeia através do seu longo, bem estruturado e racional discurso, que contrasta com os lamentos que até então havia pronunciado do interior do seu palácio, fala como mulher para o Coro feminino, tentando transformá-lo num cúmplice silencioso. Quem melhor do que aquelas mulheres de Corinto para perceberem, criarem empatia e se reverem nas palavras de Medeia, que extravasam a sua situação individual para ganharem uma dimensão, diríamos universal, e até quase intemporal, da condição feminina? Como não sentir afinidade com aquela mulher, mesmo sendo ela estrangeira? Como não ponderar o seu desejo de *diké* e de vingança? E é na resposta do Coro das mulheres coríntias que esta reflexão ganha sentido, nas duas versões: “Não me admiro que deplores a tua sorte” (v. 268); “O pranto que tu choras não me espanta” (p. 30). É nesta empatia que entendemos a anuência imediata das mulheres de Corinto ao pedido de silêncio de Medeia: “Assim farei” (v. 267) e à aprovação de uma vingança justa: “com justiça castigarás o teu marido” (v. 267). De imediato, o olhar do espectador é direcionado para a figura que se aproxima, sendo o Coro a apresentá-la e a explicar os seus intentos: “Mas vejo também Creonte, o príncipe desta terra, que se aproxima, mensageiro de novas deliberações” (vv. 269-70), como recurso a uma técnica antiga de anunciar a entrada de uma personagem em cena num teatro que era “acontecimento” e não “texto”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Como refere Taplin (2003, pp. 16-17), “There are virtually no marginal stage-directions in the transmitted texts, and there is no reason to think that there ever were. (...) Lengthy and explicit stage-directions are a comparatively modern phenomenon (...) One reason for their absence in earlier dramatists will be the fact that the playwright was his own director, and so conveyed his stage-directions in rehearsal. But there is more to it than that: in Greek tragedy, as in Shakespeare, the stage-directions are incorporated in the words of the play (...) People say what they are doing, or they are described doing it, or in one way or another the context makes it clear what is happening. (...) So there is no call for extra

Sophia opta pela referência cénica de que é apenas o chefe do Coro, o Corifeu<sup>32</sup>, que dá resposta a Medeia. O Corifeu canta na primeira pessoa, numa quintilha, a obediência ao pedido de Medeia, “Vou obedecer” (p. 30), porque considera que é uma retribuição justa para com Jasão: “É justo/ Que Jasão pague o preço desta culpa” (p. 30); e apresenta os propósitos de Creonte que acaba de chegar:

Mas vê: chegou Creonte, nosso rei  
Que vem anunciar novos decretos. (p. 30)

M. H. da Rocha Pereira opta, apesar do Coro ter preparado a entrada da nova figura em cena, por apresentar uma didascália que indica a chegada de Creonte “(*...acompanhado pelos seus guardas*)” (2008, p. 56). A didascália em Sophia: “(*Entra o velho rei Creonte com o ceptro na mão, seguido por uma escolta*)” (p. 30), além de indicar a entrada da personagem acompanhada pelo seu séquito, reforça a sua caracterização física e o acessório que identifica o seu estatuto social: o ceptro - uma das insígnias da autoridade real. Sophia sublinha, deste modo, a imponência e a autoridade desta figura régia, apresentado pelo Corifeu como o “nosso rei” (p. 30).

Creonte, o rei de Corinto, dirige-se a Medeia numa linguagem mais próxima do registo coloquial, reconhecendo, na princesa bárbara, o “olhar turvo, com teu esposo irada” (v. 273). Sem qualquer hesitação, ordena-lhe que saia do país com os “dois filhos.” (v. 275). Em Sophia, Creonte constrói a sua réplica com frases curtas que imprimem ao discurso um ritmo impetuoso, condizente com os decretos que impõe, adensando assim a mensagem e a ação dramática: “O exílio é teu destino. Leva os filhos. Sai (...) vai sem demora.” (p. 30).

Medeia, ao ouvir as palavras de Creonte, grita a sua desgraça e perdição. No entanto, num ímpeto de discernimento utiliza uma metáfora náutica<sup>33</sup> ilustrando a sua

---

stage-directions because they would add nothing worth adding to what is already contained in the words themselves.”.

<sup>32</sup> Explicita ainda Taplin (2003, pp. 12 e 19-20): The chief function of the chorus “was to sing and dance the choral odes which divide the acts of tragedy. However, they also on occasion sang or chanted in lyric dialogue with the actors; and their leader, the *koryphaios*, probably distinguished slightly by costume, might also speak in the dialogue. (...) The chorus’s musical (...) sung in unison and arranged in sets of pairs of stanzas (strophe and antistrophe). But it may also sing short astrophic stanzas, or chant in anapaests, or (...) it may sing in lyric dialogue with the actors. There are also spoken lines attributed by ours texts to the ‘chorus’; but, although there is no clear evidence, it is generally and reasonably supposed that such spoken lines were delivered by the chorus leader (*koryphaios*) only. Such lines are largely in stichomythia, but also include brief comments, though they never extend to a proper *rhesis*.”.

<sup>33</sup> “Uma das muitas metáforas náuticas da tragédia grega.” (Pereira, 2008, p. 114).

situação e ousando a pergunta mais arrojada: porquê? Em Sophia, Medeia não grita, lamenta-se e afirma que o que previa acaba de acontecer. Indício revelador do seu *daimon* sobre-humano, do seu poder, que sabemos, não se restringe apenas ao dom da profecia. É esta Medeia, que recobrando forças, também pergunta porquê e também recorre à metáfora náutica para colorir poeticamente a sua condição: “Os inimigos abrem no vento as suas velas” (p. 30) e a temática marítima expande-se através de uma enumeração negativa: “Não tenho praia, nem porto, nem abrigo” (p. 30).

Em ambos os textos portugueses encontramos um discurso franco e sem rodeios por parte de Creonte: “Eu temo – não vale a pena dissimular as palavras – que faças à minha filha algum mal irreparável.” (vv. 283-4); “Não invoco pretextos. Tenho medo. Sei que podes atrair sobre a minha filha desastres sem remédio.” (p. 31). O velho rei reconhece ser o medo a causa da sua deliberação, o que o enfraquece face ao *daimon* de Medeia, até porque ele conhece as ameaças que esta proferiu e a sua “natureza astuta e sabedora de muitos artifícios” (v. 285-6). Nesta passagem, o que distingue os dois textos é o ritmo textual que, em Sophia, é mais rápido, conseguido através de frases curtas, o que torna o discurso mais pungente, porque mais revelador de um rei prepotente.

Em Eurípides, Medeia, em resposta imediata a Creonte, grita novamente. No entanto, o seu *pathos* não ofusca a contra argumentação apresentada, face às acusações que lhe são dirigidas. A sua defesa centra-se na justificação dos prejuízos da fama e das incompreensões vividas por aquele que se distingue de entre os comuns mortais: o sábio. Este argumento, que tão bem serve a Medeia, “tem sido considerado como uma defesa do próprio poeta”, como explica em nota M. H. da Rocha Pereira (2008, p. 114), dado que o tema se repete, várias vezes, na peça. Medeia garante a Creonte, ao contrário do que ele diz e do que ouviu dizer, que não é “muito sábia” (v. 306), e não está “na disposição” (v. 307) de se “tornar culpada contra quem governa” (vv. 308-9). Logo, Creonte, nada tem a temer até porque agiu “com sensatez” (vv. 311-2). O ódio de Medeia centra-se no seu “esposo” (v. 310). No entanto, nas três últimas frases do seu argumento, Medeia fala no plural, numa espécie de esquizofrenia momentânea. Senão vejamos. Na primeira e na segunda, dessas frases, assume um recetor plural quando é apenas com Creonte que está a dialogar, apesar de estarem presentes em cena os guardas reais e o Coro, mas que não têm qualquer poder deliberativo: “Casai, sede felizes! Mas deixem-me habitar neste país” (vv. 313-4). A última frase com que termina

a sua réplica é construída com um sujeito feminino plural, fazendo-nos crer que comungam da sua mágoa, do seu silêncio e da sua resignação as quinze mulheres de Corinto que constituem o Coro: “Mesmo ultrajadas, calar-nos-emos, vencidas pelos mais poderosos.” (vv. 314-5). A Medeia de Sophia substituiu o grito pelo lamento, uma vez mais. Contudo, constrói um discurso desenvolvendo o mesmo argumento e finalizando com os mesmos votos que a Medeia de Eurípides: “Casai todos. Sede felizes. Mas deixai-me habitar este solo onde estou” (p. 31). Medeia, em Sophia, também escolhe astutamente as suas palavras que, embora encerrem contradições, indiciam a sua vingança. Ora, ao dizer a Creonte “Agiste como um sábio” e ao assumir “pouco sei”, coloca-se na situação que vinha a descrever: “(...) o comum vinga-se com inveja e calúnias.” (p. 31). Quem pouco sabe, o ser comum, isto é, Medeia, vingar-se-á. E o jogo com as palavras continua, ao declarar: “Fui vencida pelo mais forte e aceito em silêncio a injustiça.” (p. 31). Ora ao reconhecer a injustiça, contradiz as palavras anteriormente proferidas, porque o que é injusto, clama para ser reparado, não suporta o silêncio, não aceita a derrota e apela à vitória.

Creonte, nos textos de M. H. da Rocha Pereira e Sophia, inicia a sua resposta, comentando o discurso que Medeia acabou de proferir: “Dizes palavras brandas aos ouvidos” (v. 317); “O que dizes soa com doçura.” (p. 31). A reação de Creonte à brandura das palavras de Medeia é ligeiramente diferente nos dois textos. Enquanto, em Eurípides, Creonte reforça as desconfianças: “que premedites algum mal para mim” (vv. 318-9), que tenhas “más intenções contra mim” (vv. 323-4), não recuando na sua decisão de expulsar Medeia da cidade, “vai-te embora o mais depressa possível, não discutas” (vv. 321-2), em Sophia, as palavras de Medeia, tiveram, em Creonte, um efeito de tal forma contrário, que fizeram, segundo diz, “crescer a minha suspeita” (p. 31), ao ponto de recear que “medites qualquer crime” (p. 31) e sentenciar: “Nenhum dos teus ardis pode conseguir que fiques onde estamos porque és minha inimiga.” (p. 32). Um discurso mais duro, portanto, com indícios premonitórios e conscientes dos poderes de Medeia.

O ritmo do texto ganha novo fôlego ao ser introduzida uma esticomitia entre Creonte e Medeia. Esta troca rápida de falas, de uma ou duas linhas, entre as figuras, transmite vivacidade à cena, acelera os acontecimentos, cria maior emotividade e estimula a atenção da audiência. Antes do início do diálogo, M. H. da Rocha Pereira apresenta-nos uma didascália que marca o tom de súplica com que Medeia grita e invoca a sua pátria e Zeus. Sons onomatopeicos, acompanhados por gestos suplicantes



que clamam piedade: “(*abraçando-se aos joelhos de Creonte*)” (Pereira, 2008, p. 58), são recursos cênicos muito expressivos ao nível teatral, para captar a atenção dos espetadores. Os sons, as palavras e os gestos não convencem Creonte que permanece inflexível. Medeia pela expressão física “(*agarrando a mão de Creonte*)” (Pereira, 2008, p. 59) e verbal, cede à ordem dada: “Fugiremos” (v. 338). Sophia procura manter os mesmos ritmo e conteúdo temático neste diálogo entre Creonte e Medeia, pela sua importância na ação dramática. Ao fazê-lo, coloca Medeia a proferir o primeiro grito, pois até aqui, tínhamos assistido à sua expressão de dor apenas em forma de lamentos. Contudo, se ao nível do texto há uma aproximação das duas versões, estas afastam-se ligeiramente quanto às opções cênicas, pois Sophia restringe os gestos de súplica de Medeia, apesar de reforçar o estatuto real de Creonte ao designá-lo novamente de rei: “(*abraçando em gestos de súplica os joelhos do rei*)” (p. 32).

Em Eurípides, Medeia ao aceder à ordem de Creonte pede-lhe: “Este dia só” (v. 340); não por ela, mas para poder pensar no futuro dos seus filhos, por quem chora, apelando à piedade de Creonte: “Que tu também és um pai.” (v. 344). Em Sophia, Medeia formula um pedido mais insistente marcado pela repetição: “Um só dia. (...) só mais um dia” (p. 33), sendo menos clara e assim mais ardilosa, até porque não se vai limitar a pensar. Esta Medeia vai agir em prol dos seus filhos. Revela-se, portanto, mais ativa e astuta na justificação do seu pedido: “Tenho de preparar o lugar do meu exílio, tenho de procurar sustento e abrigo para os meus filhos.” (p. 33). Estes filhos por quem chora e para quem pede a compaixão de Creonte, lembrando-lhe: “Também tu és pai” (p. 33).

Em Eurípides, Creonte, mesmo reconhecendo que erra, cede ao *peitho* de Medeia - “ser-te-á concedido” (v. 351) -, para não ser considerado “um déspota” (v. 348). No entanto, não fraqueja na sua autoridade ao sentenciar a morte a Medeia no caso de esta não cumprir o acordado: “Mas previno-te, se a luz do Sol que há-de surgir te vir e às crianças dentro dos confins desta terra, morrerás” (vv. 351-5). Em Sophia, Creonte, logo que entrou em cena, iniciou a conversação com Medeia de uma forma mais agressiva, exibindo o seu poder real: “é contigo que eu falo possessa, contigo Medeia, rosto das Trevas” (p. 30), e termina depreciando Medeia que designa apenas por “mulher” (p. 33). Ao longo do diálogo, Creonte, apesar de ir dizendo que não acredita na doçura das palavras e dos gestos de Medeia, foi refreando a sua ira e de certa forma encontrando a fragilidade em Medeia - mulher nos seus argumentos, embora com fama de maga -, acabando por ser persuadido, ao conceder o que esta lhe pede, pois não

deseja “agir como um tirano” (p. 33), apesar de reconhecer que comete um erro. Para contrabalançar esta cedência, Creonte, com grande solenidade, decreta em forma de perífrase: “se amanhã a luz solar do deus te encontrar, e a teus filhos, dentro das nossas fronteiras, serás morta.” (p. 34).

Uma didascália, em ambos os textos, indica a saída de cena de Creonte e dos guardas da sua escolta.

O Coro lamenta docemente a “desgraça” (v. 358) da “pobre mulher” (v. 357). Numa síntese dos acontecimentos testemunhados, esta figura coletiva formula questões que marcam a dúvida e a incerteza quanto ao futuro de Medeia e dos seus filhos devido ao “mar sem fim de calamidades” (v. 362). Estas interrogações são também as da audiência que, através desta estratégia empática, reforça a sua atenção e aguça a sua curiosidade em relação ao desenrolar dos acontecimentos. Sophia informa claramente de que é apenas o Corifeu que, em ritmo lírico, lamenta a sorte de Medeia, ao sentenciar: “Foste vencida, não te resta nada!” (p. 34). Todos os restantes versos da estrofe são marcados praticamente pela interrogação e pela construção nominal, reforçando a situação desesperante que vive a protagonista:

Vais dirigir os passos para onde?  
A quem irás pedir que te conceda  
Asilo e abrigo  
Onde encontrarás a casa, a terra  
Que te pode salvar?  
Que deus Medeia desviou teus passos?  
Para o rio de angústia que te leva? (p. 34)

Marcam-se assim, pragmática e cruamente, a dúvida, a incerteza, o desespero que assolam Medeia através das testemunhas em cena: o Coro e a Ama, mas também o próprio recetor implícito - o espetador coevo ou o leitor de hoje.

Num longo discurso retórico, constituído por dois parágrafos, a Medeia euripidiana começa por concordar com o Coro, mas rapidamente se transforma. A evolução dos acontecimentos dá lugar à mudança de atitudes. A doçura e a humildade a que tínhamos vindo a assistir, transmutam-se em aspereza, justificada pela sede de vingança só saciada com a morte dos seus inimigos que pode agora ser perpetrada, porque Creonte, segundo diz: “a tal loucura chegou que, sendo-lhe dado tolher os meus

planos, expulsando-me do país, concedeu-me ficar este dia” (vv. 370-2). No segundo parágrafo, expõe e analisa os “muitos caminhos, para lhes dar a morte” (v. 377) e numa ininterrupta verborreia retoma as questões colocadas pelo Coro:

E que cidade me receberá? Quem, oferecendo uma terra imune de ofensa e uma casa fidedigna, salvará o meu corpo com a sua hospitalidade? (vv. 386-8)

Confirmada a inexistência de alguém para a salvar espera, no entanto, “algum baluarte seguro” (v. 390). Mas as suas prioridades são “os caminhos violentos da ousadia” (vv. 393-4) percorridos com a ajuda de Hécate, deusa das artes mágicas. E novamente num momento de grande agitação, Medeia começa a falar consigo própria, auto incentivando-se e auto animando-se, utilizando recursos como a interrogativa, a repetição de máximas pungentes que sintetizam a sua decisão, o seu *pathos* e as suas origens e termina a falar como um emissor feminino plural, numa tentativa, julgamos nós, de fixar ao seu discurso a cumplicidade do Coro. Para realçar que a intervenção anterior do Corifeu foi cantada, Sophia introduz uma didascália que indica que o discurso de Medeia é “(*Falado*)” (p. 34). No entanto, esta opção cénica também nos dá indicação do tom coloquial e do ritmo mais rápido adaptado à linguagem oral da longa fala de Medeia, que aparece dividida em três parágrafos. No primeiro parágrafo, Medeia oscila o seu discurso para um recetor singular e plural, a que podemos associar o Coro e/ou a Ama, onde reconhece que a sua “ruína é completa” (p. 34), e explica o seu plano e as atitudes que tomou face a Creonte. No segundo parágrafo, o recetor intradramático está devidamente identificado “Amigas” (p. 34), uma alusão, pensamos nós, às coreutas e à Ama, para as tornar cúmplices nos caminhos que a conduzirão à morte dos seus inimigos, seguramente, pela sua habilidade, através dos *pharmaka*. No terceiro e último parágrafo, pensando no seu futuro não encontra respostas, mas esse é apenas um pormenor, pois o mais importante é conseguir que, dos seus inimigos, “nenhum deles se rirá do meu tormento” (p. 35). Termina o discurso num tom quase psicótico, diríamos, pois esta Medeia fala em nome de um emissor plural, ecoando o pensamento misógino de que o autor grego é muitas vezes acusado: “Nós mulheres somos por natureza totalmente incapazes do bem mas somos as mais hábeis tecedoras do mal.” (p. 35).

#### 1.4. Primeiro Estásimo

O primeiro estásimo, parte lírica entre o primeiro e o segundo episódios, é constituído por dois pares de estrofes/antístrofes.

Em Eurípides, o Coro tocando, cantando e dançando reage, no primeiro par de estrofes, aos dois últimos versos do discurso de Medeia, e com estes, forma um conjunto de tiradas feministas e antifeministas, contrapondo o tradicional pensamento misógino, numa reflexão crítica sobre a condição da mulher<sup>34</sup>. Focando a atenção no primeiro verso da primeira estrofe, “P’ra trás volvem as águas dos rios sagrados” (v. 410), podemos verificar que o Coro parte

de uma expressão proverbial para sublinhar a alteração da ordem natural das coisas (...) a inversão de valores na ordem moral. Doravante, os homens, e não as mulheres, serão acusados de falsidade. (Pereira, 2008, p. 116)

Invocando “Febo Apolo (...) deus do canto e da música” (Pereira, 2008, p. 116) diz que a divindade não atribuiu o dom da música às mulheres, pois se o tivesse feito, este grupo feminino “comporia um canto contra os homens” (v. 426), porque “o longo Tempo” (v. 430), numa clara alusão perifrástica a *Kronos*, teria muito que falar sobre homens e mulheres.

Abraçando as dores de Medeia, que assume serem as de todas as mulheres, o Coro toma partido, torna-se cúmplice e mitiga a condição de *xene* de Medeia ao integrá-la e ao aceitá-la como uma igual. Dirige-se à princesa bárbara, a quem chama “infeliz” (v. 437) e descreve-a, através da hipálage, como dona de um “coração tresloucado” (v. 433), razão pela qual “separando/ do mar os dois escolhos<sup>35</sup>” (vv. 433-4), chega a uma “terra estranha” (v. 435) que a atira agora “p’ra o exílio” (v. 437). O Coro termina a sua

---

<sup>34</sup> As objurgatórias antifeministas surgem já em vários passos da obra de Hesíodo e têm a sua expressão mais violenta no célebre fr.7 de Semónides de Amorgos. Vd. Brasete (2003 e 2005).

“O próprio Eurípides era acusado de misoginia pelos seus contemporâneos, como o prova a esfusiente paródia de Aristófanes na comédia *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*. É certo que muitas das peças conservadas (nomeadamente *Andrômaca*, *Hécuba*, *Hipólito*) abundam em tiradas antifeministas; mas, por outro lado, a *Medeia*, embora inclua algumas (veja-se, por exemplo, o final do monólogo que termina o primeiro episódio e vv. 889-890), toma frequentemente a defesa dos direitos da mulher (cf. a primeira fala da protagonista, a partir do v. 230), a ponto de os seus versos terem sido cantados, no século passado, pelas Inglesas participantes no chamado movimento sufragista (*vide* Murray, *Eurípides and his Age*, 1965,18). Todos estes factos servem para nos advertir do perigo de confundir a verdade dramática com a verdade do autor.” (Pereira, 2008, p. 116).

<sup>35</sup> Alusão geográfica às Simplégades, a mesma do início do drama, como nos explica, em nota, M. H. da Rocha Pereira, mas aqui realizada através da perífrase.

ode declarando a falta de respeito por juramentos e o desaparecimento da vergonha na Grécia, para justificar a situação desesperante em que se encontra Medeia: sem “pátria casa” (v. 442) e sabendo que “outra mais potente/ reinará em teu lar.” (vv. 444-5).

O Coro, no texto de Sophia, também parte da mesma expressão proverbial inversa do Coro da tradução de M. H. da Rocha Pereira “os rios sagrados/ Voltam correndo para a sua fonte” (p. 35) para sublinhar que “todas as coisas foram invertidas/ E toda a fé que aos deuses foi jurada/ Vacila distorcida” (p. 35). No entanto, a partir deste momento, os dois poetas distanciam-se, na medida em que verificamos que Sophia constrói a ode coral muito próxima da sua obra poética: optando pela economia de palavras e pela restrita seleção dos conteúdos temáticos, favorecendo a clareza com uma aparente simplicidade. Além de que assume o Coro numa outra perspectiva, isto é, colocando Medeia à parte. As coreutas compreendem-na, mas não se associam à sua dor, não se comprometem inteiramente, apesar de estarem do seu lado, de a apoiarem e de nela centrarem todo o seu canto: “Hoje ó mulher tu deves rejeitar/ O peso dos insultos.” (p. 35). Na segunda estrofe estas premissas são sustentadas. O Coro redireciona o canto para Medeia, e lembrando o seu passado, solicita que “cesse o cantar antigo que celebra/ Tua fama de crime e de perfídia” (p. 35). Depois, ao mencionar Febo, segundo a grafia grega *Phoibos*, diz que se este “inspirasse o dom do canto” (p. 35) ela própria, Medeia, acusaria “o macho que te verga/ Pois no correr dos tempos a palavra/ Das coisas o acusa” (p. 36). Através do vocábulo “coisas” (p. 36), referenciado já na primeira estrofe e repetido no último verso da segunda estrofe, poderíamos estabelecer uma ligação da ode coral à poesia de Sophia<sup>36</sup>, que se liga à vida e às coisas, ouvindo o seu pulsar e observando-as com atenção, em toda a sua complexidade.

Na terceira estrofe da ode coral, o Coro oferece-nos um resumo da última fase da vida de Medeia que a levou à situação em que se encontra: “Deixaste ao longe a casa de teu pai/ Pelo amor de Jasão enlouquecida” (p. 36). E através da anáfora seguida pela perífrase, “Atravessaste o mar,/ Atravessaste a dupla/ Barreira dos rochedos.” (p. 36), duas figuras de estilo muito presentes na poesia de Sophia, traçam a longa viagem e os

---

<sup>36</sup> Um exemplo é a sua obra designada por *O nome das coisas*, publicada em 1977, e muitos outros poemas para além deste “Se tanto me dói que as coisas passem”, incluído em *Poesia*, onde podemos encontrar também esta palavra:

Se tanto me dói que as coisas passem  
É porque cada instante em mim foi vivo  
Na luta por um bem definitivo

Em que as coisas de amor se eternizassem. (Andresen, 2007, p. 32)

perigos a que se sujeitou ao transpor as Simplégades. Medeia percorreu um longo e sinuoso caminho para ir viver: “num chão alheio que te nega” e encontra-se: “Hoje sem homem sem amor e sem casa” (p. 36)<sup>37</sup>.

O Coro em Sophia termina a sua intervenção com a revelação de que “a fé ao juramento foi quebrada/ O pudor foi expulso e desterrado/ Da grande terra grega” (p. 36), daí que Medeia esteja perdida sem “casa paterna onde ancorar/ Longe de teu desastre”, pois “outra rainha/ Venceu teu leito e reina no teu lar” (p. 36).

### 1.5. Segundo Episódio

O segundo episódio é marcado pela entrada de Jasão em cena. M. H. da Rocha Pereira na tradução de *Medeia* de Eurípides opta pela indicação cénica que informa a chegada de Jasão ao *proskenion*: “(Entra Jasão)” (2008, p. 63). Sophia, na sua peça, escolhe a mesma didascália para indicar o encontro de Jasão com Medeia, testemunhado pelas personagens que, nesta obra, se encontram em cena: a Ama e o Coro.

Jasão visita Medeia e entre eles desencadeia-se um *agon-logon*, uma disputa de palavras, inspirada nos hábitos retóricos da época, cujas *rheseis* são seguidas por um diálogo em ritmo irregular, uma esticomitia e novamente um diálogo em ritmo irregular.

Jasão, ao entrar no *proskenion*, toma de imediato a palavra justificando que pela “cólera violenta” (v. 446) em que se aprisionou Medeia, por não suportar “bem os desígnios dos mais poderosos” (vv. 448-9), por proferir “palavras estultas” (v. 449) “contra os soberanos” (v. 453), será “expulsa desta terra.” (v. 450). Jasão acrescenta que nada teve que ver com esta decisão, apesar de Medeia também dizer mal dele, chegando mesmo a perguntar-lhe: “Não cessarás nunca de dizer que Jasão é o pior dos homens?” (v. 451). O heleno comunica ainda ter tentado “dissipar as iras dos reis enfurecidos” (v. 455), para que Medeia percebesse que o seu casamento com Creúsa é um ato de sageza (*sophia*) e que tem em vista o bem dos amigos (*philoí*). Por isso, queria que Medeia ficasse, mas como esta não desistiu da sua “insensatez, sempre a dizer mal dos

---

<sup>37</sup> Este último verso apresenta uma construção frásica que de novo estabelece um elo entre a ode coral e a poesia andreseniana, como nos mostra, por exemplo, a segunda estrofe do poema “Cidade dos outros”, da obra *Geografia*:

Há um murmúrio de combinações

Uma telegrafia

Sem gestos sem sinais sem fios (Andresen, 1990, p. 16)

soberanos” (vv. 456-7), na opinião de Jasão, é “grande lucro ser a fuga” (v. 454) o castigo. Perante tal fado, pretende cuidar da sorte de Medeia para que não vá dali “para fora com as crianças, indigente ou necessitada” (vv. 461-2), porque, apesar do ódio de Medeia, ele jamais “seria capaz” (v. 463) de lhe “querer mal” (vv. 463-4).

Na “recriação poética” de Sophia, Jasão ao comparecer junto de Medeia, também a responsabiliza pelo que lhe está a acontecer, pois esta escolheu “o espírito de revolta” (p. 36). Não aceitou “com paciência a vontade do mais forte” (p. 36) e proferiu “discursos insensatos” (p. 36) que a obrigam “a sair do país” (p. 36).

Jasão, em Sophia, distancia-se do Jasão euripídiano ao reagir de forma diferente face à difamação, arquitetada por Medeia. Jasão, na tradução portuguesa de Eurípides, utiliza a pergunta retórica: “Não cessarás nunca de dizer que Jasão é o pior dos homens?” (v. 451), dando a entender que está incomodado e pedindo subtilmente a Medeia que acabe com essa maledicência. Jasão, em Sophia, substitui a pergunta retórica do seu discurso, por uma afirmação que indicia um Jasão mais ponderado, mais sereno face às injúrias que Medeia profere a seu propósito e, por conseguinte, um Jasão ainda menos heroico: “As tuas palavras não me atingem: podes contar que Jasão é o pior dos homens” (p. 36), até porque não são estas palavras, mas sim aquelas proferidas “contra os suseranos” (p. 36) que levam Medeia ao exílio e que Jasão considera ser “o melhor” (p. 36) rumo. O argonauta tentando suavizar a reação de Medeia, diz ter querido que esta ficasse, mas como ela não pôs “termo à (...) loucura” (p. 36), continuando “a insultar” (p. 36), terá de “ser desterrada” (p. 36). E, como prova de que não renega aqueles que ama, e tentando dominá-la, comunica: “vim aqui para tratar do teu destino: não quero que sejas expulsa sem recursos com os teus filhos” (p. 36). Apesar de denotar um certo afeto por Medeia, este Jasão distancia-se das crianças, omitindo a sua paternidade ao designá-las apenas de “teus filhos” (p. 36), centrando a sua preocupação em Medeia: “não quero que te falte nada” (p. 36) e reforçando o afeto que quer fazê-la crer que sente por ela: “Sei que me odeias, mas eu não sei odiar-te.” (p. 37). Estas palavras adoçam o discurso de Jasão e denotam, de alguma forma, respeito pelo *pathos* de Medeia, mas ao mesmo tempo revelam um homem fraco, o que aumenta a “razão” e o “poder” de Medeia.

Em Eurípides, Medeia, ao tomar a palavra, insulta Jasão: “Bandido dos bandidos” (v. 465) “odiosa criatura” (v. 467): pela “injúria” (v. 465), “covardia” (v. 466) e “falta de vergonha” (v. 472) com que olha de “frente para os amigos a quem (...) fez mal” (vv. 470-1). No entanto, Medeia ao injuriar Jasão encontra um aspeto positivo

na sua presença: “aliviarei a minha alma, e tu, ouvindo-me, passarás pela tortura.” (vv. 473-4). E dando continuidade à sua *rhexis*, descreve, pormenorizadamente, todas as ações, que perpetrou em favor de Jasão, para o ajudar na conquista do Velo de Ouro: traiu o seu pai, matou o seu irmão e o rei Pélias. Indiferente a todos estes feitos, Jasão atraçou-a, mesmo “havendo filhos” (v. 490), não sendo “fiel ao juramento” (vv. 495-6) que lhe fez. Os argumentos mais poderosos de Medeia. E, numa espécie de reunião de provas, a princesa bárbara lamenta ter acreditado em “um homem perverso” (v. 497), que tantas vezes lhe apertou a “mão direita” (v. 496), e “como suplicante” (v. 497) agarrou os seus “joelhos” (v. 498). Reforçando os fundamentos das suas acusações, recorre ao poder das perguntas retóricas:

Supondo que algum bem me virá da tua parte? (...) E, agora, para onde hei-de voltar-me? Para a casa paterna e para a minha pátria, que traí por amor de ti, vindo para este país? Ou para junto das desgraçadas filhas de Pélias? (vv. 500-4)

Estas realçam a fragilidade da situação em que se encontra Medeia que se tornou “odiosa” (v. 506) perante aqueles “a quem não devia fazer mal” (vv. 506-7) e criou “inimigos” (v. 507) para “favorecer” (v. 507) Jasão.

Recorrendo à ironia, Medeia alcança um grande poder argumentativo com a imagem que cria da descrição da sua partida de Corinto com os filhos “errantes, como mendigos” (v. 515) que beliscarão a “bela honra para o recém-casado” (v. 514), daquele que foi considerado “aos olhos das mulheres gregas (...) admirável (...) marido” (vv. 509-10). A réplica termina com uma nova interrogativa, desta vez dirigida a Zeus, questionando-o, sobre a razão pela qual não concedeu a possibilidade de se reconhecer a maldade humana:

Porque seria, ó Zeus, que do ouro falso deste à humanidade indício claro, e para conhecer nos homens a maldade não há contraste<sup>38</sup> no corpo, que os distinga? (vv. 516-8)

Medeia, em Sophia, inicia a sua resposta a Jasão, não através de insultos, mas pela revelação do verdadeiro Jasão euripidiano:

---

<sup>38</sup> Como indica Pereira, 2008, p. 117, trata-se de uma “metáfora tirada das cunhagens das moedas”.



tão inteiramente mau que a minha língua não sabe injúrias à medida da tua covardia. (...) Enfrentar os amigos depois de os ter traído não é coragem nem bravura. É o pior de todos os vícios humanos: o impudor. (p. 37)

Jasão mais do que ostentar “falta de vergonha” (v. 472), como dizia Medeia em Eurípides, perdera a noção de honra (*time*), e toma uma atitude de desrespeito (*hybris*), ao pôr a nu a intimidade que até ali, só ele e Medeia partilhavam. No entanto, tal como em Eurípides, Medeia, em Sophia, revela dois aspetos positivos na presença de Jasão: ter a oportunidade de injuriá-lo torná-la-á “mais leve” (p. 37), pois, para ele, ouvi-la “é um peso” (p. 37). De mais a mais ter a oportunidade de falar e acusar o seu marido em público (graças à ficção do teatro), permitia-lhe conseguir a empatia de quem a escutava. E encerra-se, assim, o primeiro parágrafo. No longo segundo parágrafo que se segue, narra-se a “história desde o princípio” (p. 37), descreve-se tudo o que fez para salvar Jasão, que a traiu tomando “posse do novo leito” (p. 37) mesmo tendo, “filhos” (p. 37), violando, assim, “a fé do (...) juramento” (p. 37) e quebrando “a promessa.” (p. 37). Termina o parágrafo com duas perguntas que se encontram entre parênteses, cujo conteúdo temático é o mesmo das duas afirmações que as antecedem, podendo talvez funcionar como indicação cénica, como que deixando, aos encenadores, a liberdade de escolha de serem proferidas as afirmações ou formuladas as questões pelo ator que interprete Medeia, pois ambas as opções pretendem avivar o juramento e a promessa que Jasão havia quebrado.

Não sei se pensas que os deuses antigos deixaram de reinar ou se julgas que para o homem existem novas leis (Julgas que se extinguiu o reino dos antigos deuses? Ou julgas que para o homem existem novas leis?) (p. 37)

Medeia prossegue o discurso, e a decisão de Sophia foi colocar num parágrafo independente, ficando assim mais enfatizada, a parte do discurso em que a protagonista, através de determinantes demonstrativos deixa adivinhar os gestos que acompanham a transmissão da sua mensagem: “Esta é a minha mão direita, a mão que tomaste na tua tantas vezes. Estes são os meus joelhos.” (p. 37). A mão direita que é erguida para ser mostrada tem um enorme valor cénico, pois será ela o instrumento que mais tarde irá ser utilizado para cometer o filicídio. Os joelhos, instrumentos de súplica, ganham também

pertinência visual quando imaginamos as mãos que se baixam para os apontar e que, de seguida, se erguem para se cruzarem, acompanhando a frase seguinte: “Mas o abraço daquele que mente é vão.” (p. 37). E neste abraço que conseguimos vislumbrar, vazio, inútil e sem valor, porque não é correspondido, Medeia conclui: “A minha esperança foi abolida” (p. 37).

A proposta cénica que se segue, uma “(*Pausa*)” (p. 37), valoriza o anterior momento discursivo e visual forte e marca um afastamento da tradução de M. H. da Rocha Pereira, pois apesar de Sophia ter dividido o discurso de Medeia também em cinco parágrafos, organiza-o de forma distinta. Podemos adivinhar que Medeia, nesta paragem, toma fôlego, para retomar o discurso com a força necessária para colocar várias questões a Jasão que o “vão obrigar” (p. 38) a mostrar a sua “duplicidade” (p. 38) e evidenciar a fragilidade da situação em que ela mesma se encontra pelos atos que cometeu em favor do heleno: inimiga dos seus, para o servir, atacou “aqueles que devia respeitar” (p. 38) e conquistou “adversários sem perdão” (p. 38), onde se incluem “as tristes filhas de Pélias” (p. 38).

Com recurso à ironia prossegue as acusações ao grego:

É por isso que em recompensa tantas mulheres gregas invejam a minha sorte!  
Encontrei em ti um homem admirável e fiel, pobre de mim! (p. 38)

As denúncias são reforçadas pela repetição, mas também pela descrição *pathetica* da sua mísera situação:

E se fugir, escorraçada deste país, sem amigos, só com os meus filhos abandonados, a desonra e a vergonha recairão sobre ti que vês teus filhos errantes e mendigos e me vês errante e mendiga a mim que te salvei. (p. 38)

A invocação a Zeus, que conclui o discurso de Medeia, é colocada num breve parágrafo, facilitando o seu destaque pela entoação vocal. A pergunta é dirigida ao soberano dos deuses e dos homens sobre a razão pela qual deu “aos homens meios seguros para distinguir o oiro falso do verdadeiro” (p. 38) e não assinalou no corpo humano “uma marca natural” (p. 38) que distinguisse “a maldade” (p. 38). Medeia desejava verdadeiramente que toda a maldade estivesse assinalada, porque, no seu

entendimento, o que prepara não se encontra ao nível da malvadez, mas antes da justa vingança.

No texto de Sophia, Medeia pronuncia um longo discurso na primeira pessoa do singular, assumindo-se, sozinha, como única responsável das suas ações e vítima exclusiva das atitudes de Jasão. Ao contrário, a Medeia em Eurípides para além de falar na primeira pessoa do singular, por duas vezes, usa também essa mesma pessoa no plural. Ao procurar os referentes de Medeia, encontramos no verso considerado espúrio<sup>39</sup> “[para os deuses e para mim e para toda a raça humana?]” (v. 469), a identificação clara do sujeito plural, que nos revela também a razão da segurança de Medeia: acredita que com ela estão os deuses e a raça humana, representada, talvez, pelo Coro, que se encontra presente. Por outro lado, pensamos que também os versos 492-6 podem esclarecer os referentes do sujeito plural aludido por Medeia: os juramentos, os deuses, as leis e ela própria: todos a quem Jasão traiu.

Depois da longa réplica de Medeia, em Eurípides, é o Coro que faz uma curta intervenção, de dois versos, oferecendo um espaço para a reflexão da audiência, pois o que vem dizer parece servir de, podemos dizê-lo, legenda das imagens acabadas de esboçar: “Terrível é a ira, e insanável, quando amigos contra amigos lançam a discórdia.” (vv. 520-1). Sophia assinala como sendo o Corifeu que toma a palavra para, com a mesma função cénica, assinalar a ferocidade da situação: “Quando a discórdia separa aqueles que se amaram muito, a cólera não tem limite nem remédio” (p. 38), pressupondo-se que a relação que existiu entre Medeia e Jasão foi uma relação de amor.

Perante a mulher que por amor perdeu tudo e cometeu crimes hediondos, Jasão, ignóbil, apresenta-se preocupado com a eloquência da sua *rhexis*. Se bem que não se considere um “mau orador” (v. 522), preferiria furtar-se à “loquacidade temerária” (v. 525) de Medeia que tanto exalta os seus feitos quando, afinal, o mérito foi dos deuses: “Cípria a única salvadora da (...) viagem” (vv. 528-9) e “Eros” (v. 530) que “forçou com armas iniludíveis” (v. 530) salvar Jasão. E prossegue, com os seus argumentos vis, uma interpretação dos factos, com o objetivo de se desculpar:

---

<sup>39</sup> Como refere em nota M. H. da Rocha Pereira este verso é “considerado espúrio a partir de Brunck, como antecipação desnecessária do v. 1324”, e que “Van Looy aceita-o, embora dubitativamente” (2008, p. 116).

Fosse qual fosse a tua ajuda, não faz mal. Recebeste mais do que deste para me salvar” (vv. 533-4) “habitas na terra dos helenos<sup>40</sup>” (v. 535) e contraindo “as núpcias reais” (v. 547) “fui sensato” (v. 548), “fui esperto” (v. 548), “fui um grande amigo para ti e para os meus filhos. (vv. 549-50)

Apesar de, pela primeira vez, se referir às crianças como “meus filhos” (vv. 549-50), todo o discurso, provoca em Medeia uma tal fúria que a impele a uma reação imediata. Inferimos, pela indicação cénica assinalada por M. H. da Rocha Pereira que “(*Medeia faz um gesto de indignação*)” (2008, p. 66), que Jasão contraria, advertindo-a: “Mas está quieta” (v. 550), contudo, sem qualquer pausa, dá continuidade de imediato às suas justificações. A sua altivez é tal que sentencia as tiradas mais misóginas da peça:

estando o consórcio em boa ordem, vós, mulheres, supondes ter tudo; se, porém, surge algum contratempo no matrimónio, das melhores e mais belas relações fazeis as mais hostis. Deveriam os mortais gerar os filhos de outra maneira, e não existir o sexo feminino<sup>41</sup>.

E assim não haveria mal para os homens. (vv. 569-75)

Em Sophia, Jasão inicia o seu discurso interpelando Medeia através da apóstrofe “mulher” (p. 38) e, ao contrário do Jasão euripídiano, que ao responder a Medeia se compara a “qual timoneiro de uma nau valente” (v. 524), em Sophia, Jasão reformula o símile náutico, considerando-se um “piloto prudente” (p. 38). Mas este “piloto” (p. 38) parte da mesma alegação de que Medeia engrandece demais os seus atos e expressa os mesmos raciocínios medíocres, repetindo a opinião de que tudo se explica pela intervenção divina: de *Cypris* (optando Sophia pela grafia grega) e de Eros. Refere ainda que maiores benefícios obteve Medeia, do que ele, apesar da ajuda que lhe prestou, pois a princesa bárbara teve a possibilidade de viver “na terra grega” (p. 38), granjeando tudo quanto uma cultura superior lhe poderia proporcionar. Mesmo reconhecendo que já falou “bastante” (p. 39), o heleno prossegue com os seus

---

<sup>40</sup> “O tema da oposição entre bárbaros e helenos (...) era corrente na segunda metade do séc. V a. C., e quase um lugar-comum das tragédias de Eurípides. Geralmente, o contraste definia-se a favor da superioridade grega, atribuída ao conhecimento da Justiça – como aqui.” (Pereira, 2008, p. 117).

Sobre a antinomia bárbaros/ helenos no teatro de Eurípides, veja-se Silva, 2005, pp. 15-91.

“Note-se, ainda, a ironia dramática resultante do facto de essas palavras serem postas na boca de Jasão.” (Pereira, 2008, p. 117).

<sup>41</sup> De notar que, como refere Pereira, 2008, p. 117, “Uma argumentação semelhante, embora em circunstâncias bem diversas, é usada por Hipólito na tragédia homónima de Eurípides”.

argumentos: “Quanto ao casamento real” (p. 39), ele demonstrou, ao celebrá-lo, “habilidade e virtude e depois grande amizade” (p. 39) por Medeia e pelos filhos, que mais uma vez designa por “teus filhos” (p. 39). Estes argumentos ferem demasiado Medeia que se manifesta fisicamente, intuímos nós, pois apesar de Sophia não ter assinalado nenhuma didascália nesse sentido, como o fez M. H. da Rocha Pereira, a frase seguinte de Jasão comprova-o: “Bem, acalma-te.” (p. 39). Jasão prossegue, frisando que: “Casar com a filha dum rei é o melhor que me podia acontecer” (p. 39), além de que:

Não me movem as razões que te irritam: não odeio o teu leito (...) Os filhos que tenho bastam-me e em nada te acuso (...) eu quis para os meus e para mim uma vida de abundância (...) quis dar aos meus filhos uma educação digna da minha casa, e dando aos que nasceram de ti outros irmãos, colocá-los todos no mesmo plano (p. 39).

Jasão ao verbalizar, pela primeira vez, a expressão “meus filhos” (p. 39), tem como referente o presente – os filhos que tem com Medeia – e o futuro – os que terá com Creúsa. E é, por isso, que eles serão importantes, porque permitirão: “fundar a minha alegria na união da minha raça.” (p. 39). Com este raciocínio tipicamente masculino e próprio de uma sociedade patriarcal, questiona Medeia: “Para que hás-de tu querer mais filhos?” (p. 39). A convicção de Jasão é tal que usa como argumento a possibilidade de anuência de Medeia ao seu casamento com Creúsa: “se o ciúme do teu leito não te amargurasse o coração” (p. 39), porque “vós as mulheres julgais que o amor é tudo.” (p. 39). A verdade é que Jasão não percebeu que, como escreve Sophia, num poema:

Se tanto me dói que as coisas passem  
É porque cada instante em mim foi vivo  
Na luta por um bem definitivo  
Em que as coisas de amor se eternizassem.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Como refere Sophia de Mello Breyner Andresen (2007) no poema “Se tanto me dói que as coisas passem”, publicado na obra *Poesia*, p. 32.

Neste confronto, entre Medeia e Jasão estão evidenciados os sentimentos mais profundos da alma humana e o inevitável conflito entre masculino/feminino, na forma de interpretar a situação, de acordo com o pensamento da época coeva.

Na limpidez característica da escrita de Sophia, este Jasão timbra o seu discurso na prudência ao utilizar expressões como: “tenho de enrolar as minhas velas” (p. 38) ou “já falei bastante” (p. 39). Utiliza expressões mais delicadas: “não me queixo” (p. 38), em substituição da expressão utilizada por Jasão, em Eurípides, “não faz mal” (v. 533); ou ainda “o amor é tudo” (p. 39) em vez de “o consórcio em boa ordem” (vv. 569-70). No entanto, não se afastou do seu propósito e remata o discurso com mais uma crítica de teor misógino:

Os mortais deveriam poder ter filhos por qualquer meio que não os obrigasse a recorrer à raça das mulheres. E assim os homens não conheceriam a existência do mal. (p. 39)

As duas figuras em conflito, Medeia e Jasão, estão em cena, em Eurípides, perante uma terceira figura, o Coro, que neste momento faz o papel de juiz, apostrofa diretamente a Jasão (v. 576), condenando-o, porque ao trair a “esposa” (v. 578) não fez “justiça” (v. 578). Esta questão da justiça, invocada também pelo Coro é particularmente importante, na referência a Jasão que aspira a ocupar o trono. Um bom rei deveria ser justo e ao ser injusto, Jasão estava a impugnar o seu futuro como senhor de Corinto.

Medeia e Jasão, em Sophia, digladiam-se, em cena, numa guerra de palavras, perante a Ama, que se mantém silenciosa, e o Coro, que representado pelo Corifeu, de acordo com a indicação do texto, condena Jasão, mostrando-se solidário para com Medeia:

construíste com habilidade o teu discurso. Mas, embora a minha palavra te desiluda, quando traíste a tua mulher traíste a justiça (p. 39).

O valor da justiça, caríssimo a Sophia, perpassa no mito grego não apenas como um legado cultural, mas também pelos princípios ético-morais que norteiam uma conceção de poeta e de poesia muito próprias, como as seguintes palavras da escritora

parecem testemunhar: “o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia” (Andresen, 1978, p. 234)<sup>43</sup>.

À intervenção do Coro, segue-se um diálogo irregular argumentativo entre Jasão e Medeia. E é a protagonista que, retomando a palavra, nem sequer discute pormenorizadamente todos os insultos proferidos por Jasão. Admite apenas ser “diferente da maioria dos mortais” (vv. 579-80) e compara Jasão a alguém que “com uma língua artificiosa se gaba de enfeitar a injustiça e ousa cometer o mal” (vv. 581-3) e, por isso, merece “muito maior castigo” (v. 581). Na ética grega, os inimigos deviam ser punidos, valorizando-se assim a prática da vingança que preconizava o amor pelos amigos e o ódio pelos inimigos – “não apenas os inimigos próprios, mas também aqueles que prejudicam os *philoî*” (Fialho, 2006, p. 24). Medeia termina apresentando a prova da atitude mordaz de Jasão, que imediatamente condena:

Era preciso, se não fosses malvado, que fizesses esse casamento depois de me teres convencido, e não a ocultas dos que te amam. (vv. 586-8)

Medeia, no texto de Sophia, não se diz diferente, mas “em muitos pontos (...) em desacordo com a maioria dos mortais” (p. 40). Mantém a acusação e a condenação de Jasão, e “com uma palavra” (p. 40) vence-o, pois, “se a (...) intenção não era trair” (p. 40), deveria “ter procurado essa nova boda” (p. 40), com o seu “consentimento e não às escondidas” (p. 40). Medeia não declara o seu amor a Jasão, mas destaca a traição encapotada, que merece sempre censura em qualquer contexto.

Em Eurípides, Jasão responde ironicamente dizendo que Medeia não teria aceitado a proposta do casamento, tal como não se resignou à sua consumação.

Jasão, em Sophia, troca a ironia por uma expressão de condição para demonstrar que a hipótese de consentimento por parte de Medeia seria completamente irrealizável: “Se eu te tivesse falado deste casamento tu não terias sabido consentir” (p. 40) até

---

<sup>43</sup> Recordemos as seguintes considerações da escritora: “E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: “Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça.” Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o sol e os astros. Confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência.” *Arte Poética III em Antologia*. Andresen (1978), p. 234.

porque “mesmo agora” (p. 40) não é “capaz de apaziguar” (p. 40) a sua “violência” (p. 40).

Medeia, em ambos os textos, contrapõe, numa afronta apaixonada, o argumento de Jasão, dizendo que o conhecimento prévio da sua ira e do seu não consentimento de tal casamento, não o impediu de se casar, porque havia um motivo muito forte que não o deteve: “na velhice, um tálamo bárbaro” (v. 592) não lhe pareceu “glorioso” (v. 592) ou nas palavras de Sophia: “a (...) união com uma bárbara” (p. 40) destinava-o “a uma velhice sem glória.” (p. 40).

Mas Jasão, por seu lado, tenta persuadir Medeia através de um argumento válido para um rei, que deve zelar pelo seu povo:

Não foi por amor de uma mulher que eu fiz esta aliança com o leito real (...) mas (...) com o desejo de te salvar e de gerar filhos régios, da mesma origem dos mais, que sejam o sustentáculo da casa. (vv. 592-6)

Ou, nas palavras de Sophia:

(...) não foi por causa da mulher mas, (...) para te salvar e para dar aos meus filhos irmãos de nascimento real que servissem de muralha à minha raça. (p. 40)

Em Sophia, Jasão utiliza, pela segunda vez, a expressão “meus filhos” (p. 40) e desta vez para se referir apenas aos filhos que teve com a princesa bárbara, mas pelo orgulho que estes poderão vir a ter para a sua raça depois do nascimento dos seus filhos régios.

Medeia despreza profundamente o projeto de vida que Jasão deseja para ela, pois considera-o uma “próspera vida de dor (...) que dilacera o coração.” (vv. 597-8). Em Sophia, Medeia não despreza, apenas diz não desejar para si “uma segurança que é um fardo nem uma riqueza” (p. 40) que a “rasga.” (p. 40).

O Jasão euripidiano pede a Medeia, de forma subtil - “tu sabes como” (v. 600) -, que mude e que se mostre “mais sensata” (v. 600), pois com um futuro afortunado que lhe pode garantir, o seu caminho não lhe “parecerá doloroso” (v. 601) nem se sentirá “infeliz” (v. 602). Jasão, em Sophia, numa ironia velada, como que ignorando a *techné* de Medeia não pede, questiona-a: “Sabes como deves mostrar a tua sabedoria e como deves formular os teus votos?” (p. 40) e propõe-lhe que ela repita, para se



autoconvencer, a seguinte mantra pungente: “que o bem nunca me pareça um fardo e que a boa sorte nunca me pareça má sorte.” (p. 40). A protagonista não repete. Inicia uma pequena esticomitia, que aguça a discussão, num ritmo mais rápido. Acusa Jasão de a insultar, porque tem “um asilo” (p. 41) e, sem mais, constata: “Eu estou abandonada e vou partir para o desterro.” (p. 41). A protagonista euripidiana vaticina a sua fuga: “eu sozinha hei-de evadir-me desta terra.” (vv. 604-5). Jasão responde: “Tu mesma escolheste” (v. 605), ou nas palavras de Sophia: “A culpa é tua.” (p. 41). Medeia replica, então, questionando Jasão sobre o que lhe fez, se ela contraiu novas núpcias ou se o atraíçoo. Jasão indiferente acusa Medeia das maldições que lançou “aos soberanos” (v. 606), ou nas palavras de Sophia, aos “príncipes” (p. 41). Medeia não nega. Em Sophia, lança o presságio: “serei a maldição da tua casa.” (p. 41). Em Eurípides, confirma: “para a tua casa eu sou uma fonte de maldições” (v. 607-8).

Retomando o diálogo um ritmo irregular, Jasão tenta pôr fim à contenda, pois nada de positivo ganhou com ela, e retoma a oferta de ajuda a Medeia e aos filhos, que passa também pelo envio de “senhas<sup>44</sup> aos amigos” (v. 613) para que os recebam “bem” (v. 614). Tentando acalmar a relutância de Medeia em aceitar o seu apoio, pronuncia uma ameaça velada: “Cessando a tua cólera, ganharás mais.” (v. 615). Em Sophia, Jasão mantém a mesma disponibilidade de auxílio. Reassume a forma inicial com que se referia às crianças: “teus filhos” (p. 41), e designa Medeia de “louca” (p. 41), como a caracterizou, logo na sua primeira réplica, evidenciando o impasse da situação.

A protagonista recusa veemente toda e qualquer “dádiva de um malvado” (vv. 617-8) como Jasão, pois nas palavras de Sophia: “O presente dado por um homem maldoso não pode ser ajuda” (p. 41). Jasão, para se desresponsabilizar dos acontecimentos futuros e provar que quer “fazer todo o bem” (v. 620) a Medeia e às crianças, toma “os numes por testemunhas” (v. 619) e humilhando ainda mais Medeia, lança-lhe uma maldição: “há-de doer-te.” (vv. 621-2). Em Sophia, assistimos ao retomar da expressão “teus filhos” (p. 41) por parte de Jasão e, através de um expressivo paralelismo anafórico, remete toda a responsabilidade da situação que Medeia está a

---

<sup>44</sup> Refere Pereira (2008, p. 117) que “Jasão promete a Medeia que gozará da mesma hospitalidade a que ele teria direito, segundo a etiqueta (...) Esta «transferência» da hospitalidade equivale, grosso modo, à nossa moderna «carta de apresentação».

Os antigos provavam a existência deste vínculo da hospitalidade por meio de «senhas» a que o texto se refere, as quais, segundo o escoliasta, se formavam partindo um dado de osso; a metade do hóspede deveria acertar com a do hospiteiro.”.

viver para ela própria: “Tu é que desprezas a generosidade e rejeitas os teus amigos. Tu é que aumentas o teu sofrimento.” (p. 41).

Na tragédia de Eurípides, o diálogo termina com uma ameaça velada de Medeia, carregada de ironia: “Corre. (...) Celebra as tuas núpcias; que ainda pode ser que, com o auxílio do deus, se diga que casarás de maneira a chorares o casamento.” (vv. 622-6).

No texto de Sophia, Medeia inicia a sua réplica também com uma ironia latente, na medida em que sabendo que não é o amor que está em causa no comportamento de Jasão, diz-lhe: “Continua a amar” (p. 42). Prossegue, intimidando-o com uma afirmação que profetiza o fim da felicidade de Jasão - “Mas os deuses escutarão a minha voz” (p. 42) -, asseverando que se vingará, ela que é neta de Hélios, apesar de ainda não saber bem de que modo. Fragilizada pela traição e movida pela força irresistível do ódio, mistura ironias e ameaças, escolhendo a dissimulação, que mudará definitivamente a sua vida e a de todos que a rodeiam.

A saída de Jasão do *proskenion* é assinalada no texto de M. H. da Rocha Pereira (2008, p. 69), na didascália (“[Sai Jasão]”), após a última intervenção de Medeia. Em Sophia, não existe qualquer referência didascálica, no entanto, não temos dúvida de que este sai de cena, porque Jasão, na sua última fala, do diálogo que estabelece com Medeia, expressa uma espécie de despedida - “eu quis ajudar-te a ti e aos teus filhos em tudo” (p. 41) -, e Medeia começa a sua última réplica no modo imperativo “Vai-te” (p. 42), o mesmo modo verbal da tradução portuguesa da tragédia de Eurípides em estudo: “Corre” (v. 622), indicando a forma, mais lenta ou mais apressada, como esta figura abandona a cena.

## 1.6. Segundo Estásimo

O segundo estásimo, parte lírica entre o segundo e o terceiro episódios, é constituído por dois pares de estrofes/antístrofes.

No primeiro par, o Coro euripidiano, num discurso na primeira pessoa do singular, ao contrário de Jasão, não ignora as ameaças de Medeia, nem tão pouco o seu *pathos* e, numa atitude tipicamente grega, põe em relevo as virtudes da moderação. Esta figura coletiva dirige à deusa do amor e da sexualidade a sua súplica, introduzida pela interjeição “Ai!” (v. 630), um grito que se aproxima dos gritos de Medeia, para precisamente solicitar que não lhe lance o “arco doirado a seta inevitável/ ungida de

paixão” (vv. 634-5). A paixão que tanto tem perturbado Medeia! Em oposição ao amor-paixão, pede o Coro agora, aos deuses em geral e à deusa em particular, sensatez que protege contra “a ira adversa/ e discórdia insaciável” (vv. 638-9) e a honra de “uma união tranquila” (v. 641):

livre da ira, da discórdia, do adultério (...) O segundo par de estrofes evoca as amarguras do exílio (tema que Eurípides retomará mais tarde nas *Fenícias*, por exemplo) e censura veladamente a ingratidão de Jasão (Pereira, 2008, p. 118).

Num enunciado na primeira pessoa do singular, é através de uma dupla apóstrofe - “Ó pátria, ó meu lar” (v. 645) - que a pátria e o lar são invocados, pois “ser da pátria arrancado” (v. 653) torna a vida “impossível de viver” (v. 648), sendo preferível a morte. A última estrofe da ode coral é marcada pela imagem de uma Medeia sofrida sem “cidade nem amigo” (v. 656), que convoca a solidariedade das mulheres de Corinto, completamente conquistadas pelo que assistiram, concordando que Jasão “não é amigo” (v. 662), pois “não honra os amigos” (v. 660), merece um “íngrato perecer” (v. 659) e a justa vingança de Medeia.

Em Sophia, a ode coral é também constituída por quatro estrofes com um número irregular de versos. Partindo de uma oposição binária, tipicamente grega, Sophia apresenta-nos a relação dicotômica entre a desmesura<sup>45</sup> e a medida do amor. Quando há desmesura no amor “a nobreza do homem não se cumpre” (p. 42). Quando o amor “se ergue e reina com medida” (p. 42) o ser humano alcança o “dom da plenitude” (p. 42), um estado que em Sophia foi motivo de busca e de encontro na sua poesia, como comprova o poema “Quem és tu que assim vens pela noite adiante”, publicado na obra *Poesia*:

Quem és tu que assim vens pela noite adiante,  
Pisando o luar branco dos caminhos,  
Sob o rumor das folhas inspiradas?

A perfeição nasce do eco dos teus passos,  
E a tua presença acorda a plenitude

---

<sup>45</sup> Note-se que a dicotomia “mesura/desmesura”, recorrente nas duas peças, revela uma importância fulcral na caracterização de Medeia. Hélia Correia (2007) intitulou, precisamente, *Desmesura*, a sua recriação dramática do mito de Medeia. Sobre esta peça vd. Pereira (2009) e Morais (2010).

A que as coisas tinham sido destinadas.

A história da noite é o gesto dos teus braços,  
O ardor do vento a tua juventude,  
E o teu andar é a beleza das estradas.<sup>46</sup>

As mulheres de Corinto reconhecem à deusa Afrodite, Cypris, grandes poderes no campo do amor, e admitindo os efeitos maléficos de um amor desmesurado, rogam à deusa que “nunca dispare contra” (p. 42) elas “a seta/ De veneno e desejo inevitável” (p. 42).

A segunda estrofe da ode coral elege a pureza como “o dom maior dos deuses” (p. 42). Um dom que Sophia procurou através da clareza da sua poesia, e que é personificado logo no primeiro verso: “possa a pureza amar-me” (p. 42). A este desejo, segue-se uma prece à “temível Cypris” (p. 42), construída em paralelismo anafórico, do que o emissor não pretende para si:

não acenda/ Em mim o desejo de outro leito  
(...) não me afunde nas disputas ferozes  
(...) não me perca nas lutas insaciáveis (p. 42)

Segue-se o pedido do que se pretende que a deusa conceda: “respeitar o lar dos homens/ E guiar na lucidez os que se uniram.” (p. 42).

A terceira estrofe é semelhante à da *Medeia* de Eurípides, traduzida por M. H. da Rocha Pereira, começando pela dupla apóstrofe “Ó pátria, ó casa!” (p. 42). A primeira é comum às duas obras, mas a segunda está em substituição de “ó meu lar” (v. 645), pois em Sophia este é sempre a casa, o espaço físico e humano, composto pela família num sentido muito lato, algo semelhante ao *oikos* grego. Valorizando este bem tão precioso, que Medeia perdera duas vezes, por amor e pela traição de Jasão, o Coro dirige a sua prece aos deuses, suplicando: “poupei-me o exílio” (p. 42) que é o pior “de todos os males” (p. 42), “Antes morrer do que suportar/ O tempo do desterro.” (p. 42). A ode coral termina com a total adesão do Coro à causa de Medeia. O Coro reconhece que na devastação que a atingiu, não encontrou “nem amigo, nem tecto, nem cidade” (p. 43). Uma construção frásica e vocabular tão ao jeito de Sophia, a que assistimos também no

---

<sup>46</sup> Andresen, S. M. B. (2007), p. 36.

primeiro episódio. Para Jasão, o Coro pede que a morte o derrube, pois “atraíçoa e desonra seus amigos” (p. 43), e o seu “coração não sabe abrir-se/ Com lealdade limpa” (p. 43). “Limpa” (p. 43) é também a poesia de Sophia, e este adjetivo, que pertence à essência da poética andreseniana, é recorrentemente utilizado na sua poesia, para caracterizar pessoas<sup>47</sup> e objetos<sup>48</sup>.

Nas primeiras três estrofes do segundo estásimo, o Coro cumpre a sua função educativa ao promover valores de ordem social e moral que opõem a *hybris* à *sophrosyne*, salientando a importância da moderação, a necessidade de não ultrapassar a medida certa (*metron*), que deverá ser uma qualidade essencial da ação humana.

Na última estrofe, o Coro, promovendo o desenvolvimento da ação, faz um breve resumo dos últimos acontecimentos a que assistiu e posiciona-se do lado de Medeia face ao sucedido, motivo suficiente para dar espaço e importância à figura que se avizinha e que trará novos rumos aos destinos dos que já conhecemos.

### 1.7. Terceiro Episódio

A entrada de uma nova figura em cena “provides the first impact features of person, dress, stage-properties and so on” (Taplin, 2003, p. 31).

Na *Medeia* de Eurípides na tradução de M. H. da Rocha Pereira, através da indicação cénica “(*Entra Egeu*)” (2008, p. 71) é assinalada a entrada do jovem rei de Atenas<sup>49</sup>, em viagem de regresso de Delfos para Trezeno, e com passagem por Corinto. Em Sophia, a didascália que marca a sua entrada, fornece um maior número de elementos cénicos que indicam o lado do palco em que aparece e os dois acessórios do

---

<sup>47</sup> Por exemplo, na primeira estrofe do poema “Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal” publicado em *Antologia* (Andresen, 1978, p. 148).

Nunca mais  
A tua face será pura limpa e viva  
Nem o teu andar como onda fugitiva  
Se poderá nos passos do tempo tecer.  
E nunca mais darei ao tempo a minha vida.

<sup>48</sup> Por exemplo, na primeira estrofe do poema “Revolução”, escrito a 27 de abril de 1974 e publicado em *Cem Poemas de Sophia* (Andresen, 2004b, p. 94).

Como casa limpa  
Como chão varrido  
Como porta aberta

<sup>49</sup> Afirma Fialho, 2006, p.26, “A cena de Egeu, que alguns críticos euripidianos depreciaram, pela presença gratuita do soberano ateniense, parece-me, pelo contrário, revestir-se de uma particular importância no que toca à dimensão política da peça – e não devemos esquecer que, na pólis do séc. V, não há representação dramática isenta de significado político”.

seu vestuário que marcam a sua condição de viajante: “(*Pela esquerda entra Egeu com chapéu e manto de viagem*)” (p. 43).

A viagem de Egeu é interrompida (justificando a sua demora no regresso a Atenas, segundo o mito) pelo feliz encontro casual com Medeia a quem saúda calorosamente com a interjeição “salve” (v. 663), por considerar a mais bela forma “para nos dirigirmos a um amigo” (v. 664). Declarada a sua amizade a Medeia, “com as últimas afirmações do Coro, de censura ao amigo ingrato, forma contraste a intervenção de Egeu.” (Pereira, 2008, p. 118). Sophia recorrendo à perífrase recreou a melhor saudação “entre dois amigos” (p. 43), nas palavras de Egeu: “Que a alegria te acompanhe, Medeia.” (p. 43).

Apesar de Egeu ser um rei conhecido do auditório coevo, em Corinto ele é um estrangeiro que trata Medeia com respeito, como uma igual, distanciando-se do tipo de tratamento que Creonte infligiu à princesa bárbara. Depois das mútuas saudações, encetam um diálogo em ritmo rápido (*esticomitia*), numa atmosfera não só de suspense, como de uma enorme força que catapulta a ação, se bem que tenha merecido interpretações dissonantes e censuras por parte dos estudiosos, devido ao seu caráter “episódico”.

Egeu, rei de Atenas, de passagem pelas terras de Corinto, vai respondendo às perguntas de Medeia: explica, então, que está a chegar do “oráculo” (v. 667) de “Febo” (v. 667) que Sophia substitui por “santuário” (p. 43), numa atualização mais contemporânea do vocábulo. Medeia questiona, diretamente, Egeu: “E porque ao centro da terra fatídico chegaste?” (v. 668). Esta pergunta, em Sophia, toma uma linguagem mais clara e esclarecedora, pois tendo Egeu ido ao “oráculo de Apolo em Delfos” (Pereira, 2008, p. 118) onde se guardava “entre outras preciosidades o *omphalos* (literalmente «umbigo») que os Gregos diziam assinalar o centro da Terra” (2008, p. 118), a poeta colocou Medeia a fazer a pergunta deste modo: “Que foste buscar a Delfos, umbigo do mundo, lugar da profecia?” (p. 43). Egeu foi à procura da solução para conseguir ter filhos, pois, “tendo mulher” (v. 672) ainda não tinha filhos, segundo diz, “pelo fado de algum deus.” (v. 671). A insistência de Medeia e o reconhecimento, por parte de Egeu, de que a princesa da Cólquida possuía um “espírito subtil” (v. 677), que Sophia substitui por “cheia de sabedoria” (p. 44) fazem com que o rei de Atenas lhe revele o “oráculo do deus” (v. 676): “Que do ventre eu não solte a parte proeminente (...) Antes de voltar a entrar no lar paterno” (v. 679 e v. 681). Sophia torna a revelação divina ainda mais enigmática: “que não desatasse o pé que sai do odre. (...) Até que eu

tenha regressado à casa de meus pais.” (pp. 44-5). Recorrendo à metáfora do odre, um objeto tão peculiar feito de pele e em forma de saco para reter líquidos, é mais fiel às palavras do mito segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*: “Não desates tu, ó melhor dos mortais, a boca do odre, para beber vinho, antes de chegares ao local mais alto de Atenas.” (Grimal, 1992, p. 130). Medeia não se atreve a interpretar o oráculo, mas promete a Egeu que em Atenas pode curá-lo, através dos seus *pharmaka*.

Egeu encontra-se de passagem por Corinto e dirige-se a Trezeno para “conversar sobre a ordem divina” (v. 685) com “Piteu” (v. 683), “filho (...) de Pélops” (v. 684), “sábio (...) e experimentado no assunto” (v. 686) e o “mais caro de todos os companheiros de armas” (v. 687). Medeia faz votos de sucesso para os intentos de Egeu.

Egeu tem uma atitude de particular atenção para com Medeia, ressaltada na tradução de M. H. da Rocha Pereira, pela didascália “(*atentando melhor em Medeia*)” (2008, p. 73). Sophia não utiliza essa indicação cénica. Provavelmente, por considerar que o gesto de Egeu seria automático ao proferir a réplica que se segue, ou seria até mesmo desnecessário, porque ao proferi-la a audiência seria convidada, ela própria, a observar com mais cuidado Medeia, não precisando de ser dirigida pelo gesto de Egeu: “Mas porque tens esse olhar e essa cor?” (v. 689). A fala de Egeu, em Sophia, convida o público a imaginar as características particulares dos olhos e das expressões faciais de Medeia, que seriam difíceis de escrutinar através da máscara: “Porque estão baços os teus olhos e o teu rosto desfeito?” (p. 45).

Dando continuidade ao diálogo, e com o mesmo ritmo rápido (em esticomitia), é agora a vez de Medeia responder às perguntas de Egeu para lhe explicar a desonra cometida por Jasão que, pelo “desejo” (v. 700) de se apoderar “da glória de mandar” (v. 700), a colocou numa situação aflitiva que se agrava pela ordem de expulsão decretada por Creonte, que a exila “da terra de Corinto.” (v. 702). Em Sophia, encontramos explicitamente, mais uma vez, a valorização do tema da justiça (*dike*), tão cara à cultura grega e à temática trágica, através da opinião de Egeu sobre a ousadia de Jasão em “desprezar a justiça” (p. 46), e sobre o estado anímico de Medeia: “É justo que chores sobre estas coisas, mulher.” (p. 47).

Medeia conquista, assim, a compreensão de Egeu, que reprova os atos de Jasão, “who simply takes another wife to bear royal children and improve his status” (Luschnig, 2007, p. 150). Em Sophia, Egeu não só compreende e reprova os atos de

Jasão, “também neste ponto o condeno” (p. 47), como sugere a sua punição: “só merece abandono” (p. 46).

Depois de perceber que Medeia sofre, para além da traição de Jasão, a terrível sentença de Creonte, Egeu, precavendo qualquer desentendimento político, revela-se cuidadoso nas palavras. Inicia-se, então, um diálogo irregular entre Medeia e Egeu pondo termo à esticomitia original. Medeia, pela segunda vez, perante um homem-rei, toma uma atitude suplicante com características não-verbais: “(*Toca-lhe com a mão direita na barba e a esquerda nos joelhos*)” (Pereira, 2008, p. 76), acompanhada de palavras piedosas: “imploro-te pelas tuas barbas e pelos teus joelhos, como tua suplicante.” (vv. 709-10). Em Sophia, o gesto de súplica é ainda de maior humildade: “(*ajoelhando-se aos pés de Egeu*)” (p. 47) e a escolha vocabular aproxima-se ainda mais dos gestos tradicionais do suplicante: “pelo teu queixo e pelos teus joelhos te imploro como tua suplicante.” (p. 47). Medeia pede a Egeu hospitalidade: “no teu lar, no teu país, na tua casa” (vv. 713-4), espaços de grande significado na obra literária de Sophia, como já referimos, e que, a poeta reorganiza de forma intimamente gradativa: “no teu país, na tua casa, no teu lar” (p. 47). Medeia promete a Egeu que os deuses irão compensá-lo pela sua generosidade e oferece algo em troca, dos seus pedidos. Pelo seu conhecimento de ervas e unguentos mágicos, compromete-se a obter o *pharmakon* para a esterilidade que o aflige, uma moeda de troca eficaz para um homem incapacitado de dar provas da sua virilidade.

Em Sophia, Egeu responde a Medeia “(*levantando-a*)” (p. 48). Uma atitude respeitosa e cenicamente oportuna, pois seria muito desgastante para um ator continuar o diálogo, numa posição prostrada. No entanto, esta proposta cénica, não existe na tradução de M. H. da Rocha Pereira, nem a podemos intuir através das palavras proferidas pelas figuras. O que podemos acrescentar é que talvez esta posição de imobilidade fosse útil, para que Egeu tivesse um certo tempo para encontrar uma solução inteligente que não fosse comprometer as relações políticas entre Atenas e Corinto.

A decisão não tarda, Egeu garante a Medeia asilo “por muitos motivos” (v. 719) acabando por explicitar apenas dois: “respeito aos deuses” (v. 720) e os “filhos” profetizados (v. 721). Em Sophia, na precisão e rigor próprios da sua escrita, assim como na profundidade e beleza poéticas, Egeu menciona: “duas razões me obrigam a conceder o que me pedes: primeiro a lei dos deuses, depois os filhos cujo nascimento me prometes e que são o fim que todo o meu ser procura.” (p. 48). Nas suas palavras,



entrevemos Sophia, a mãe de cinco filhos, que percebe bem o que significa a prole para aqueles que a desejam: a extensão do seu ser, o preenchimento das suas vidas e o sentido de missão das suas próprias existências. No entanto, no tempo do teatro grego, a prometida descendência de Egeu possuía um outro significado de suma importância para qualquer homem: a tão necessária perpetuação da linhagem, para que não se extinguísse o nome. Além disso, como observa Ferreira (1997, p. 70), um dos temas estruturantes deste episódio é precisamente “o valor dos filhos” que marca “uma viragem no projeto de vingança da protagonista” e ocupa, por esse facto, uma “posição central” nas peças.

Egeu concorda, como bom ateniense, receber Medeia amigavelmente e promette-lhe proteção. No entanto, não a conduzirá para fora de Corinto. Terá de ser ela a chegar a Atenas pelos seus próprios meios, para não o comprometer perante aqueles que agora o recebem.

Apesar das palavras amistosas de Egeu, Medeia ainda não obteve plenamente o que pretende e faz-lhe sentir a sua insegurança e a necessidade de conseguir uma certeza inviolável sobre a sua proteção perante os seus inimigos. Continuará Medeia na posição de suplicante? O texto, em Eurípides, não nos esclarece. Ao contrário, as palavras de Egeu, em Sophia, reforçam a posição ereta conquistada por Medeia na medida em que o ateniense se apercebe do seu nervosismo, que não é apenas espelhado pelas palavras que profere, mas acompanhado pelos gestos das suas mãos e pelos passos, de certa forma desnorteados, à procura da solução interior que busca externamente e que Egeu constata ao perguntar: “Alguma coisa te inquieta?” (p. 48).

Medeia receia os inimigos que adquiriu no passado e os que poderá vir a conquistar no futuro, razões suficientemente fortes para persistir na confirmação de que estará totalmente a salvo. Este é o momento fulcral que condicionará as decisões futuras. Para o selar, Medeia pede a Egeu um juramento. Este não lho nega e convida-a a ser ela a primeira a nomear os deuses: “Nomeia tu primeiro os deuses” (v. 745), uma posição que podemos até reconhecer como um pouco submissa por parte de Egeu euripidiano face ao juramento que será feito e que o distancia de Egeu andreseniano que enuncia: “Diz-me que deuses devo invocar” (p. 49). Uma atitude de total reconhecimento, da superior *sophia* de Medeia, a quem anteriormente o rei já tinha designado por “cheia de sabedoria” (p. 44), mas que não invalida de que seja ele a lavrar o juramento, embora seja Medeia a conhecedora dos deuses que ele deve invocar.

Com um poder impressionante, Medeia determina o juramento que deve ser feito, invocando todos os deuses, mas a Terra e o Sol, “em primeiro lugar, para garantir os julgamentos” (Pereira, 2008, p. 119). Egeu jura, obedientemente, seguindo as palavras de Medeia, sendo coagido a concordar que se violar a sua promessa, será sujeito ao castigo imposto a um culpado de sacrilégio. Com isto, Medeia diz-lhe que se pode ir embora, pois está tudo bem. Ela irá ter com ele a Atenas: “depois de ter feito o que pretendo e de ter conseguido o que quero!” (vv. 757-8). Em Sophia, Medeia mantém a sua inquietude, a sua insegurança e, portanto, a sua incerteza, confirmada pelas últimas palavras que dirige a Egeu: “depois de ter executado aquilo que medito e depois de ter obtido aquilo que desejo” (p. 49).

O Coro, que não se tinha pronunciado na presença do rei Creonte, ao rei Egeu canta os votos de boa viagem. O pai da democracia parte, sem uma palavra de despedida, ansioso pela bem-aventurada paternidade, que espera obter com a promessa que acaba de fazer.

Na tradução de M. H. da Rocha Pereira a saída desta figura é assinalada através da didascália “(Sai Egeu)” (2008, p. 78). Em Sophia, não temos qualquer indicação cénica da saída desta personagem, apesar de não nos deixar margem para dúvida a sua partida, ao assistirmos à determinação e aos votos de Medeia: “Vai e que a alegria te acompanhe” (p. 49), assim como à despedida recitada pelo Corifeu e marcada pelo presente do conjuntivo e pelo pretérito perfeito: “Que o filho de Maia (...) te reconduza à tua casa! (...) Porque em frente dos meus olhos, Egeu, apareceste como um homem generoso e justo” (pp. 49-50).

Depois da saída de Egeu, Medeia e o Coro estabelecem um diálogo falado, inaugurado por uma dura *rhexis* de Medeia, que se inicia com o júbilo do juramento de Egeu, que lhe garantiu um refúgio seguro, podendo agora pensar resolutamente na sua vingança: “fazer perecer a casa de Corinto e a de Jasão, ainda que o preço seja, para si mesma, demasiado alto”. (Fialho, 2006, p. 27). É esta Medeia demoníaca que revela ao Coro toda a sua trama: enviará à noiva de Jasão um peplo e uma grinalda de ouro envenenados com um tóxico conhecido por ela, que fará morrer Creúsa mal os coloque, bem como a quem lhe tocar durante o seu suplício. A seguir, matará os filhos, de modo que Jasão seja ferido no que mais ama e só desta forma terá vingado a ofensa recebida e será fiel ao seu caráter: “dura para os inimigos, benévola para os amigos. Porque de tais pessoas a vida é gloriosíssima.” (vv. 808-10). Para a execução da vingança servir-se-á

da astuta simulação fria e segura que encetará, de seguida, com Jasão, consequência da violência selvagem do seu caráter e das forças e tensões extraídas da traição recebida.

O Coro, que até aqui foi cúmplice de Medeia, ao saber dos seus intentos, tenta dissuadi-la, lembrando-a de que ao matar a sua descendência virá “a ser, por certo, a mais desventurada das mulheres.” (vv. 817-8). Mas a princesa bárbara está decidida e considera “supérfluos (...) todos os argumentos” (v. 819). Sem delongas, parte de imediato para a ação “(*Chamando uma aia*)”, segundo a indicação cénica presente na tradução de M. H. da Rocha Pereira (2008, p. 81).

A aia entra e sai em poucos segundos, sem proferir uma palavra. A designação de aia utilizada na tradução de M. H. da Rocha Pereira, assim como a sua presença tão inativa, afasta-nos da possibilidade de considerar esta figura, a Ama que tão fervorosa e brilhantemente se nos apresentou no prólogo. No entanto, a dúvida persiste e continua a ser debatida pelos estudiosos desta tragédia de Eurípides.

Em Sophia, o diálogo entre Medeia e o Coro, na pessoa do Corifeu, segundo a indicação cénica de Sophia, é cantado. Medeia entoa a sua *rhesis* numa longa ode triádica, com um número irregular de versos. Na primeira estrofe, assistimos ao regozijo de Medeia pelo benefício do encontro com Egeu que lhe deu a segurança necessária onde o seu “plano tinha maior risco” (p. 50). Na segunda estrofe, Medeia descreve pormenorizadamente “as coisas” (p. 50) em que medita, solicitando ao Coro, na figura do Corifeu, que ouça “bem as palavras que magoam” (p. 50), pois vai expressar em voz alta o que ponderou quando se desligou do mundo exterior e voltou a atenção sobre si mesma: por um dos escravos mandará chamar Jasão com quem falará, dissimuladamente “com doçura” (p. 50) àquele que a atraiçoa, dizendo que aceita “tudo/ Quanto ele quer” (p. 50), que aprova “essa boda real” (p. 50) e “que as suas decisões/ São cheias de proveito e de bom senso” (p. 50). Com o objetivo de lhe “pedir apenas que consinta/ Que os (...) filhos habitem neste sítio” (p. 50), não por ser esta a sua vontade, mas por ser o álibi perfeito que os levará à presença da “filha de Creonte” (p. 51) que pretende assassinar com os “presentes” (p. 51) que seus filhos levarão “em suas mãos” (p. 51): “um véu aéreo e leve/ E uma coroa de oiro cinzelada” (p. 51), embebidos, por ela, de um “veneno mortal” (p. 51), que, ao atingir o corpo de Creúsa, a matará “supliciada e a todo aquele/ Que lhe tocar” (p. 51).

Em Sophia, Medeia assume claramente, pela forma verbal utilizada no pretérito perfeito, que colocou, no passado, a substância letal nas ofertas que enviará a Creúsa:

“eu própria banhei estas ofertas” (p. 51) e dá-nos indícios de que preparou todo o seu plano, incluindo os presentes, quando se desligou do mundo exterior e voltou a atenção para dentro de si mesma, isto é, entendemos nós, quando meditava dentro de portas, no seu palácio, e cumpria o que a Ama no prólogo dizia temer: “Que ela [Medeia] medite qualquer coisa obscura” (p. 20). Sophia resolve, assim, clara e eficazmente, a questão, tantas vezes colocada pelos estudiosos, do momento em que Medeia banhou em veneno, as ofertas que enviou a Creúsa, se, depois de se apresentar no *proskenion*, não voltou a sair de cena.

No momento presente, Medeia, vislumbrando a real possibilidade de cumprir o que arquitetou, até porque solucionou o aspeto em que “o (...) plano tinha maior risco” (p. 50), redobra a sua coragem, partilhando os seus intentos, com quem até agora a compreendeu, lhe deu razão, se colocou do seu lado e foi seu cúmplice: o Coro e a Ama, permanentemente em cena.

Na terceira estrofe, Medeia narra pormenorizadamente a parte da sua empresa em que “tudo se quebra e se desvia” (p. 51), quando cumprir o gesto que assume ter de fazer ao matar os filhos. Adivinhamos a força teatral que adquirem as mãos de Medeia, mesmo não havendo, nesta estância, nenhuma indicação cénica, na medida em que o seu *pathos* se centra na consciência do horror do gesto das mãos que assassinarão “os filhos tão amados” (p. 51) e que “ninguém pode/ Arrancá-los à morte.” (p. 51). Há, neste momento, podemos dizer, como que uma necessidade cinestésica implícita, em que as mãos acompanhem, expressivamente, a entoação destes versos que vivificam a importância daquelas que por um lado matam [as mãos de Medeia] e que, por outro, mesmo querendo, [as de Jasão] não poderão arrancar da morte os filhos.

Medeia, consciente de que não possui “nem casa nem refúgio/ Nem pátria” (p. 51) que lhe sirva de abrigo, e com dúvidas sobre o “que pode a vida dar a filhos” (p. 51) de quem deixou a casa paterna “enlouquecida/ Pelas palavras dum grego” (p. 51), encontra alento na esperança da ajuda dos deuses para que Jasão salde a dívida de sofrimento que tem para com ela:

Se os deuses me ajudarem, ele vai

Expiar todo o pranto que me deve. (p.51)

Os planos, que provocam “o horror e a morte” (p. 51), não são de quem está “fraca ou dominada” (p. 52), são daquela que é “leal e recta” (p. 52) para com os amigos, mas que “jamais/ Suportaria escárnio de inimigos” (p. 51) a quem trata “com furor” (p. 52). Logo, a devastação da “casa de Jasão” (p. 51) será total já que este:

(...) nunca mais verá com vida  
 Os dois filhos que teve (...)  
 E nenhum filho dele há-de nascer  
 Da segunda mulher. Pois ela vai  
 Sucumbir à má morte preparada (pp.51-2)

Entre a primeira e a segunda estrofe da ode, deparamo-nos com a didascália “(*Entrou a Ama*)” (p. 50) que se refere à entrada não de uma aia sem identidade, como pudemos analisar em *Medeia* de Eurípides, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, mas à Ama, a figura que no prólogo nos expôs os elementos essenciais para o entendimento dos factos que agora assistimos. Medeia não a chama nem se dirige a ela, contudo, descobrimos, de repente, a indicação de que ela entra. Ora, como temos vindo a asseverar, segundo o nosso entender, a Ama nunca terá chegado a sair de cena, pois ao contrário do que acontece em *Medeia* de Eurípides em que a Ama se retira no final do párodo, na *Medeia* de Sophia, a Ama segue Medeia quando esta entra no início do primeiro episódio: “(*abre-se a porta e Medeia avança para o CORO seguida pela Ama...*)” (p. 28) e permaneceria em palco, por exemplo, de pé à porta do palácio, não abandonando fisicamente a sua senhora, porque sempre pronta para servir cumprindo assim o seu papel. No entanto, não encontramos referências explícitas à sua presença, nem tão pouco à sua retirada, apenas indícios, como referimos na análise dos primeiro e segundo episódios. A reforçar a nossa conjectura, encontra-se a tradução francesa homónima de Louis Méridier que indica que a Ama entrou em cena com Medeia no primeiro episódio e permaneceu de pé, junto da porta, até ser solicitada de novo pela sua senhora: “(*A la Nourrice qui se tient debout près de la porte*)” (1976, p. 153). Por conseguinte, consideramos que a referência, em Sophia, à entrada desta figura, agora, no final do terceiro episódio, não se trata da entrada física da Ama em cena, mas à sua mudança de posicionamento no *proskenion*. A Ama deixa de seguir Medeia, ou seja, deixa de estar num plano oculto, atrás, e coloca-se num plano de maior visibilidade, que marca a sua presença, na medida em que, em breve, será chamada a intervir e ser

indiscutivelmente útil à sua senhora, num momento de viragem completa do drama que está a ser vivido por aquela que, no presente é a vítima, mas que num futuro breve assumirá o papel de carrasco.

No texto de Sophia, depois da longa ode cantada por Medeia, estabelece-se um curto diálogo entre o Corifeu e aquela mulher traída. O Coro, em ambas as obras, não julga os planos revelados pela protagonista. No entanto, as estratégias de persuasão utilizadas, para convencer Medeia a voltar atrás nos seus intentos, é diferente, na medida em que há, por parte do Corifeu, em Sophia, uma linguagem mais doce, mais suave na tentativa de se manter mais próximo de Medeia e de continuar a prestar-lhe o seu apoio:

Ousas matar o fruto do teu ventre<sup>50</sup>? (p. 52)

Mas tu hás-de atrever-te a matar a tua descendência, ó mulher? (v. 816)

Contudo a agitação interior de Medeia não lhe permite refrear-se com as palavras do Corifeu que a tentam persuadir a anular os seus planos. O desejo de Medeia em vingar a traição recebida não se aplaca e o momento presente oferece-lhe a única oportunidade de ter a certeza de que “assim Jasão será despedaçado” (p. 52). E, mesmo sabendo, como lhe lembra o Corifeu, que também ela ficará estilhaçada, a inércia afigura-se-lhe inaceitável:

Eu quero agir. E enquanto não agir

Todos os teus discursos só me atrasam. (p. 52)

No *corpus* textual que analisamos não encontramos, neste momento, nenhuma didascália, apenas a réplica de Medeia ao Corifeu. Todavia, intuímos a movimentação de Medeia em cena. Uma mulher de ação não fica parada, de pé, a falar. Mexe-se naturalmente, porque o movimento é-lhe intrínseco. Agita as mãos, os pés, o tronco, a

---

<sup>50</sup> Curiosamente uma expressão de cariz marcadamente cristão ao aproximar-se de uma passagem do *Novo Testamento*, Evangelho de São Lucas, Visita de Maria a Isabel: “Quando Isabel ouviu a saudação de Maria, o menino saltou-lhe de alegria no seio e Isabel ficou cheia do Espírito Santo. Então, erguendo a voz, exclamou: “(...) Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre.(...)”. (Lc 1, 42).

Mais tarde deu origem à oração mariana Ave-Maria: Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres, e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte. Ámen.

cabeça, desloca-se de um lado para o outro. Debate-se consigo própria e com quem dialoga, não só por meio de palavras como por gestos que podem chegar a ser, até, um pouco grotescos, condizendo com a violação das “leis humanas” (p. 52) que pretende cometer.

Nessa agitação interage com o Corifeu e, prontamente, se dirige “(à Ama)” (p. 53), segundo a didascália, para lhe pedir que ela, eleita “a mensageira dos segredos” (p. 53), vá buscar Jasão, sem nada revelar das decisões da sua senhora, em nome do amor que lhe tem e pelo facto de ser mulher, e assim mais facilmente perceber os sofrimentos e razões femininos.

Tu vai, traz-me Jasão

Serás a mensageira dos segredos:

Se me amas e és mulher, não contes nada. (p. 53)

Em silêncio, a Ama retira-se, pois logo a seguir à fala de Medeia a indicação cénica é inequívoca: “(Sai a Ama<sup>51</sup>)” (p. 53). A insípida função da Ama, no encerramento do terceiro episódio, agiganta-se, pela missão que lhe é confiada: levar Jasão à presença da sua senhora sem nada lhe revelar dos verdadeiros motivos deste inesperado convite. A utilização do plural em “segredos” (p. 53) e do pronome indefinido “nada” (p. 53), na mensagem de Medeia à Ama, reforçam, mais uma vez, o indício do acompanhamento a Medeia, em cena, por parte da Ama, desde a sua (re)entrada no primeiro episódio até a este momento. De facto, durante todo este tempo, foram muitas as situações que a Ama presenciou e muitos os segredos testemunhados que, apesar de terem sido revelados a ela e às mulheres de Corinto, devem continuar guardados daqueles que sofrerão diretamente os seus danos.

### 1.8. Terceiro Estásimo

Na ode coral do terceiro estásimo, composto por dois pares de estrofes/antístrofes, o Coro tece um encómio a Atenas e à linhagem dos “Erectidas” (v. 824), os atenienses. Um elogio que Pucci (1980) identifica como corpóreo e afetuoso, na medida em que abrange não só os atenienses, “de há muito” (v. 824) - figuras impessoais de tão vastas que são - como os atenienses presentes nas Grandes Dionísias

---

<sup>51</sup> Reforçando a tese da sua permanência em cena até então.

e que assistem à representação teatral, enaltecida também ela, assim como o seu autor: “a praise that the poet addresses to his audience and indirectly to his own artistic production.” (p. 116).

Uma terra excelsa e uma gente virtuosa, talvez idealmente<sup>52</sup> engrandecida pelo espírito patriótico, pois a realidade a que assistimos há pouco, mostrou-nos Egeu, que na sua generosidade e piedade prometeu abrigo a Medeia no seu desterro, mas sabemos, tendo garantido uma valiosa recompensa – a garantia de descendência –, pelo que “Aigeus respects her for it because it can be useful to him.” (Luschnig, 2007, p. 152).

No entanto, é na “urbe hospitaleira, (...) um paraíso de serenidade lendária, onde não cabem as tempestades de sentimentos que perturbam Medeia” (Silva, 1985, pp. 42-3) que esta se refugiará depois de desonrada pelo crime que planeia cometer. E é perante esta contradição entre o local paradisíaco onde a mulher-demónio encontrará refúgio, que reside a reflexão dos críticos e estudiosos, como Pucci, que encontram neste louvor uma mensagem muito mais lata e reveladora da essência da obra sobre a qual nos debruçamos até porque não ignoram a história de Erecteu que curiosamente é tecida por factos que se assemelham à ação que estamos a acompanhar<sup>53</sup>.

O Coro, indignado, repudia a ideia de que para Medeia “seja lícito deleitar-se no mundo belo e puro de Atenas” (Silva, 1985, p. 43). Assim, na segunda metade da ode, implora a Medeia para não matar os filhos. Contudo, alerta-nos Pucci, esta súplica não é de todo consistente, porque o “chorus does not evoke any divinity endowed with ethical power” (1980, p. 116). Ao invocar as Musas, Eros e Harmonia torna a ode fraca no seu aspeto rogatório, mas “powerful in its literary effects” (Pucci, 1980, p. 117) que vão dar à peça um significado de realização plena<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Para Luschnig (2007, pp. 152-4), “(...) the ideal is, as often, removed from the reality of life. (...) the ideal requires a delicate balance. (...) to inspire the citizens to live up to their ideals and to shed patriotic tears over the inanition of those ideals. (...) All members of the audience will admire his ideal, but will also know that excesses are inevitable and that gentle breezes do not last forever. Even in Athens it is not always spring.”

<sup>53</sup> Como refere Grimal (1992, p. 143), “Uma lenda aberrante afirma que Erecteu veio do Egipto, numa altura em que a fome dizimava a Ática. Teria importado trigo e introduzido na região a cultura deste cereal, merecendo assim o reconhecimento dos habitantes, que o elegeram como rei. (...) Numa guerra travada contra os Atenienses (...) Erecteu perguntou ao oráculo de Delfos como poderia vencer o inimigo. O oráculo respondeu que para tal deveria sacrificar uma das suas filhas. De regresso a Atenas, ele imolou, segundo uns, Ctônia, segundo outros Protogenia.”

<sup>54</sup> Pucci (1980, pp. 120-1) escreve: “The play *Medea* is an artistic achievement of *sophia* and as such it belongs to the spiritual enclave of Aphrodite, Sophia, and the Erotes. (...) Euripides’ play obviously belongs to the garden of Aphrodite, Sophia, and the Erotes, but these holy patrons intimate violence, injustice, and cunning together with grace, beauty, and wisdom.”



Com perguntas retóricas, o Coro lembra a Medeia que esta não terá coragem para investir tal golpe, pois o ânimo enfraquecerá face ao sofrimento e à presença dos filhos. Uma coisa são os planos mentais; outra é a sua execução.

A estrutura regular da ode coral de Eurípides é substituída, em Sophia, por uma ode composta por três estrofes com um número irregular de versos. A primeira estrofe é formada por doze versos. A segunda estrofe diminui o número de versos para dez e a terceira apresenta mais versos do que a soma das duas estrofes anteriores: vinte e três. No entanto, a fidelidade temática é exímia sendo Atenas e os atenienses igualmente enaltecidos pela voz deste Coro andreseniano que considera a cidade

(...) chão intacto e sagrado,  
 (...) onde se funda  
 A perfeição do homem. (p. 53)

E partindo das virtudes dos futuros anfitriões de Medeia, o Coro tenta persuadir a princesa bárbara a desistir dos seus intentos, através de uma interpelação em tom acusatório, que antecipa para o presente a morte dos filhos por parte da mãe.

A ti que matas os teus filhos. (p. 54)

As mulheres de Corinto, experientes e sensatas, passam da implacável incriminação ao apelo à medida (*metron*) certa, à “moderação” que deveria regular toda a ação humana, como anteriormente já referimos, e que correspondia a um princípio fundamental da filosofia de Protágoras:

Mede a morte que lhes vais levar  
 E o sangue que tu vais atrair  
 Sobre ti mesma. (p. 54)

A persuasão do Coro, para que Medeia desista dos seus propósitos é, em Sophia, reforçada, uma vez que é feita não só através do discurso verbal, mas também através de gestos que não estando descritos em didascálias são perfeitamente perceptíveis pela escolha vocabular que retrata o modo de implorar condizente com a atitude tradicional de suplicante.

Com todo o nosso ser, Medeia,  
Pelos teus joelhos te imploramos. (p. 54)

Podemos facilmente imaginar o imponente impacto de quinze mulheres que cantam de pé, dirigindo-se a Medeia e que, de repente, com todo o seu ser, tomam para si as palavras que proferem e encenam-nas no próprio corpo. Inclina-se colocando as suas mãos esquerdas à altura dos joelhos de Medeia, mesmo sem lhe tocarem<sup>55</sup>, e com as mãos direitas levantadas à altura do queixo daquela a quem se dirigem, vivificam as referências deíticas à figura para a qual todas as atenções se concentram: “os filhos que são teus (...) os teus pensamentos (...) o teu braço (...) a carne dos teus filhos/ o horror da tua audácia” (p. 54).

Pressentimos ainda a eficácia visual extraordinária deste grupo de mulheres a instigar Medeia através das suas palavras acompanhadas por gestos, criando uma imagética, poeticamente dramática, ao colocar diante da audiência a impossibilidade desta mãe

Ver de frente os (...) filhos suplicantes  
E mergulhar no sangue as (...) mãos.  
Com pensamento firme e resoluto. (p. 54)

O Coro coloca assim a audiência perante uma coreografia poética que permite ver metaforicamente a desmesura de tão hediondo crime<sup>56</sup>. Adivinhamos como acenam negativamente a cabeça quando entoam: “Não, Medeia, tu não poderás” (p. 54); como desviam o olhar de Medeia, olhando de frente a audiência, ao proferirem: “Ver de frente” (p. 54); como as mãos deixam a posição eternizada por Ingres<sup>57</sup> e se unem, simbolizando o “mergulhar” (p. 54) ao mesmo tempo que regressam à posição ereta, cantando os versos finais “pensamento firme e resoluto” (p. 54).

---

<sup>55</sup> De notar, como observa Romilly (1972, p. 26) que, “Os actores, sobre a cena, não se misturavam com os coreutas da orquestra; e os coreutas, esses nunca subiam para a cena”.

<sup>56</sup> Seguindo a interpretação de Pulquério (1991) sobre este “grande monólogo de Medeia”, Ferreira, 1997, p. 71, n. 30, entende que o Coro até este momento ainda não se convencera verdadeiramente das “intenções filicidas de Medeia”.

<sup>57</sup>, Referimo-nos à célebre composição intitulada “Júpiter e Tétis” (1811), um óleo sobre tela (327 x 260 cm), exposto no Musée Granet, Aix-en-Provence, em França.

### 1.9. Quarto Episódio

Em Eurípides, Medeia manda uma aia chamar Jasão e esta segunda entrada em cena do marido que a traíra assinala o início do quarto episódio.

Em Sophia, o quarto episódio é marcado pela entrada em cena, não só de Jasão, mas também da Ama, que o segue<sup>58</sup>, como prova do cumprimento da missão que lhe foi confiada: levar Jasão à presença da sua senhora sem lhe revelar os verdadeiros motivos desse inesperado pedido. A Ama executou a tarefa e agora retoma o seu lugar em cena, acompanhando Medeia e pronta a assisti-la no que ela precisa ou venha a precisar.

Ao entrar, é Jasão quem primeiro interpela Medeia dizendo que atendeu ao seu “chamamento (...) apesar da (...) hostilidade” (v. 867) com que foi recebido no último encontro e que está ali para saber o que ela pretende “de novo” (v. 868) da sua parte.

Jasão apresentando-se, mais uma vez, como um homem racional e respeitador, parece contente por regressar à presença de Medeia, porque os seus objetivos não foram completamente atingidos da última vez que se encontraram. Ele tem o desejo de se despedir de Medeia e das crianças de forma amigável e de controlar esta separação, dando-lhes dinheiro e cartas de apresentação que abrirão as portas de anfitriões amigos, aliviando, assim, o doloroso exílio.

Mas, se algum auxílio queres dos meus haveres, para os filhos ou para a tua partida, fala, que eu estou pronto a dar com mão liberal, e a mandar senhas aos amigos, que te hão-de receber bem. (vv. 609-13)

Mas Medeia, também neste episódio, frustra os intentos do Argonauta, dirigindo energicamente o diálogo, em vez de obedecer humildemente. Não perdendo tempo com interlúdios, inicia a *rhexis* mais longa deste episódio, indo direta ao seu propósito: formalizar um pedido de perdão a Jasão (doloso), que, acredita, virá a ser aceite pelas “muitas provas de amor” (v. 870-1) do passado.

Baseando-se numa cena a que nunca assistimos, porque nunca existiu - um diálogo consigo mesma – Medeia, num discurso cheio de ironia, que só o auditório e o Coro entendem, autocensura-se pela arrojada insubmissão ao desejo de Jasão fazer parte de um *oikos* real e destruir a família que construíra com ela.

---

<sup>58</sup> “(Entra Jasão seguido pela Ama)” (p. 54).

Em Sophia, o diálogo consigo própria, uma invenção de Medeia, está assinalado graficamente na sua longa fala com a abertura<sup>59</sup> de aspas, o que lhe confere uma verossimilhança mais astuciosa e uma criatividade cénica, porque a mudança no tom vocal, por parte do ator, é obrigatória e perfeitamente circunscrita, para que seja perceptível pelo público, assim como pelo Coro e pela Ama, que se encontram em cena e continuam a ser os destinadores intradramáticos sem que se quebre a ilusão teatral.

Com base nas ideias veiculadas por Jasão durante o segundo episódio, Medeia constrói as suas alegações com perguntas retóricas fazendo uso das palavras-chave que ficaram gravadas nos seus ouvidos, utilizando uma técnica retórico-discursiva, que nos impressiona tanto pela sua genial criação cénica como pelo sarcasmo velado. Medeia agora diz:

Miserável, que insânia é esta, e que hostilidade para com quem me quer bem?”  
(v. 872-3)

Jasão tinha dito:

(...) quero fazer todo o bem, a ti e às crianças. (vv. 619-20)

Ela declara:

E estou, como uma inimiga, contra os soberanos do país e contra o marido, que fez o que havia de mais conveniente para nós, desposando uma rainha e gerando irmãos para os meus filhos? (vv. 874-90)

Ele tinha-a censurado:

Não cessarás nunca de dizer que Jasão é o pior dos homens? Mas, quanto ao que disseste contra os soberanos, fica sabendo que é para ti grande lucro ser a fuga o teu castigo.” (vv. 451-4) “desposar a filha do rei (...) para que pudéssemos viver bem, e não sofrêssemos privações (...) sermos felizes (...) ser útil aos que já existem. (vv. 554-6)

---

<sup>59</sup> As referidas aspas só não foram fechadas devido, supostamente, a uma gralha na revisão textual.

O discurso de Medeia causa efeitos distintos nos recetores intradramáticos, o Coro e Jasão. As mulheres de Corinto vão-se apercebendo dos pequenos detalhes verbais que desvelam o regozijo interior de Medeia por desvendar sarcasticamente os seus projetos futuros sem que Jasão se aperceba.

Não hei-de eu libertar-me desta ira? Porque me aflijo, se os deuses dão providências desta maneira? Não tenho eu os filhos e não sei que temos de abandonar esta terra e que são escassos os amigos? (vv. 878-81)

Sabemos bem como Medeia irá libertar a sua ira. Aceitamos a possibilidade irónica, de que os deuses realmente possam estar a ajudar Medeia. De facto, ela e os seus filhos irão “abandonar esta terra” (v. 880), mas de formas diferentes, contando com a ajuda do único, mas poderoso amigo, Egeu.

Quando comparamos os discursos de Medeia, da tradução de M. H. da Rocha Pereira de Eurípides e da *Recriação poética* de Sophia, o último sobressai pela sua estranha sensatez. O seu texto não repete as palavras que foram pronunciadas por Jasão no segundo episódio, e não nos indiciam ironias nem sarcasmos. Provocam em nós uma viva esperança de que Medeia esteja convictamente arrependida e não realize o que planeou, porque as suas palavras são verdadeiramente críveis.

A sua *rhexis* foi construída a partir de “meditações” (p. 55), um nível mais profundo de reflexão, que explica a intensidade da escolha vocabular:

Para quê estes sentimentos? (...) Estas meditações fizeram-me compreender toda a minha imprudência e a vaidade da minha revolta. (p. 55)

Retomando o discurso de Medeia, em Eurípides, assistimos à afirmação da sua desistência de todas as razões da sua cólera. No entanto, não deixa de usar palavras insultuosas: “miserável” (v. 872); “estulta” (v. 881); “insensata” (v. 886), que agora dirige a si própria e que se opõem à qualidade que diz reconhecer em Jasão: “sensato” (v. 885).

Em Sophia, Medeia emprega vocábulos auto insultuosos semelhantes aos utilizados pela Medeia euripidiana, no entanto, não os opõe a nenhuma qualidade da pessoa de Jasão, mas sim ao ato que este praticou:

Considero que da tua parte contrair esta nova aliança foi um acto cheio de sensatez. (p. 55)

Medeia finge aceitar agora a noiva de Jasão como outro membro da família. Em Sophia, a princesa bárbara não se compromete a esse ponto, mas centra-se nas atitudes que “devia ter” (p. 55) praticado relativamente aos projetos pessoais de Jasão, reforçando a verosimilhança do seu discurso:

(...) devia ter apoiado os teus projectos, (...) devia ter ajudado a realização dos teus projectos (...) devia ter acompanhado a tua boda (...) devia aceitar com alegria o encargo de servir a (...) jovem esposa. (p. 55)

E aproveitando o argumento misógino com que Jasão tinha terminado o seu maior discurso, no episódio anterior, a Medeia euripidiana ativa a imagem do estereótipo feminino maléfico, evidenciando a sua própria condição feminina e reforçando a sua humilhação, ao explicar-lhe que ele deve aceitar o seu pedido de desculpas e não ser como ela, porque ela é apenas uma mulher.

(...) somos como somos, não direi más, mas mulheres; mas não debes igualar-te na maldade, nem a uma loucura responder com outra. (vv. 889-91)

Na “recriação” de Sophia, Medeia, assumindo a sua condição feminina, não se humilha e arroga-se a não querer dizer mal das mulheres. Centra-se novamente nas atitudes e nos atos e não na destruição do ser. Reforça a consistência do seu discurso e revela a consequência mais genuína de qualquer meditação: o propósito mais perfeito para qualquer ser humano consciente da sua missão evolutiva ao longo da vida: “estou resolvida a ser melhor.” (p. 55).

Para suavizar Jasão ainda mais, Medeia, segundo a didascália de M. H. da Rocha Pereira, “[...] *vai à porta da casa chamar os filhos*” (2008, p. 83), completando assim a encenação de um quadro realista da vida de uma família, que vive uma reconciliação, um momento a que Medeia chama “tréguas” (v. 898), depois de uma luta incomumente acérrima “contra os inimigos” (v. 897).

Segundo a didascália que encontramos no texto de Sophia, Medeia não vai à porta de casa, apenas se vira para a casa.

(*vira-se para a casa e chama*) (p. 55)

Esta pequena mudança comprova a diferente postura de uma e de outra figura. A Medeia euripidiana revela uma grande agitação interior, como transparece no seu discurso ousado e cheio de ironia, sente necessidade de se movimentar para não permanecer muito tempo em frente a Jasão e ter de fixar os seus olhos nos dele. Por seu lado, a Medeia de Sophia parece mais calma, o seu discurso é verosímil, meditado, proferido, na maior parte do tempo, de olhos baixos, não tendo de encarar de frente o seu interlocutor por mais de uns escassos segundos. Além disso, Medeia tem em cena a Ama para a apoiar. Portanto, basta-lhe voltar o rosto para a porta da casa para chamar os filhos, para que a Ama se dirija ela mesma à entrada, certificando-se de que a ordem da sua senhora é rapidamente executada.

As crianças, em Sophia, são convocadas, por Medeia, de forma maternal: “Meus filhos, meus filhos” (p. 55), e não vêm sozinhas: “[...] *aparecem seguidas pelo preceptor*” (p. 55), da mesma forma que apareceram em cena na segunda parte do prólogo<sup>60</sup>, agindo com naturalidade e sem encenações para o momento. As palavras de Medeia não indiciam guerra contra os inimigos, mas apaziguamento do ódio e da cólera: “esqueci” (p. 55), “acabou” (p. 55), “morreu”. (p. 55). No entanto, a referência à morte acaba com as nossas ilusões momentâneas de uma real conciliação, fazendo-nos perceber que o plano traçado por Medeia é para ser cumprido.

As crianças participam nesta cena de súplica, tocando a mão direita do seu pai e estendendo-lhe os braços, de acordo com as palavras de Medeia, e das duas didascálias de M. H. da Rocha Pereira (2008, p. 83), omissa, a segunda, em Sophia.

Tomai-lhe a mão direita.” (v. 899) (*As crianças pegam na mão do pai*) (...) (*As crianças estendem os braços para o pai.*) Ó filhos meus, ainda por muito tempo podereis assim estender os braços caros? (vv. 901-2)

Tomai a sua mão direita. (*enquanto os filhos tomam a mão do pai*) (...) Quanto tempo vos resta para viver estendendo assim os vossos braços tão amados, meus filhos. (p. 55)

---

<sup>60</sup> “(*Entram os filhos de Medeia seguidos por um velho escravo que é o seu preceptor.*)” (p. 21).

Medeia chora pela primeira vez em cena e lamenta-se ao ver, nestes gestos filiais, a imagem que lhe recorda como tudo foi e como tudo poderia ter continuado a ser. Vencida pela ternura, irrompe em pranto pelo futuro que a espera e às crianças, porque as ama<sup>61</sup>. Como poderia ela não as amar?

Desgraçada de mim, como eu estou propensa às lágrimas e cheia de temor!  
Agora, enfim, que erradiquei a inimizade ao pai, esta cena de ternura encheu-me os olhos de lágrimas. (vv. 902-5)

Ai de mim! Tudo em mim é terror e pranto suspenso. Enquanto apago a luta com o pai as lágrimas correm dos meus olhos aflitos. (p. 55)

Estas são lágrimas sentidas que comovem o Coro, que também chora com Medeia, em Sophia através do Corifeu. No entanto, sabemos que desta forma estão a participar na manipulação de Jasão na medida em que não desmascaram Medeia perante as vítimas, e apenas reforçam as palavras dúbias da neta do Sol.

Medeia consegue dominar-se. Jasão aceita o seu pedido de desculpas e voltando-se para os filhos<sup>62</sup> augura-lhes um futuro promissor. Repara em Medeia<sup>63</sup> que está “volvendo para o lado o branco rosto” (v. 923) banhando “de lágrimas abundantes” (v. 922) os seus “olhos” (v. 923) e ouvindo “sem prazer” (v. 923) as suas “palavras” (v. 924), mas como está preocupado com as suas próprias inquietações e conquistas, de nada desconfia.

Quando a emoção se apodera de Medeia, o tom irónico assumido pela princesa bárbara em Eurípides, e ausente na Medeia de Sophia, dá lugar ao deslindar de pequenas pistas, de uma tormenta interna e de um futuro próximo terrífico. O seu interlocutor, indiferente, contenta-se facilmente com a justificação do avolumar do seu pranto ser causado pela sua condição feminina e pela sua preocupação maternal.

---

<sup>61</sup> Como nota Ferreira (1997, p. 72), “o encontro com Jasão (...) veio lançar algumas dúvidas sobre a solidez das intenções vingativas da protagonista, dúvidas essas que atingem o seu clímax no terceiro grande monólogo (...) no fundo, Medeia também sofre com a decisão que tomou”.

<sup>62</sup> Na tragédia de Eurípides, percebemos a mudança de interlocutor pelas suas palavras “Para vós, ó filhos” (v. 914). Em Sophia, a alteração do destinatário da mensagem é marcada tanto pelas palavras como pela didascália: “(*volta-se para os filhos*)// Quanto a vós, meus filhos” (p. 56).

<sup>63</sup> Em Eurípides, a variação de interlocutor, dos filhos para Medeia, feita por Jasão, é marcada apenas pelas palavras do heleno: “Mas tu, porque de lágrimas abundantes banhas teus olhos, voltando para o lado o branco rosto, e sem prazer recebes as minhas palavras?” (vv. 922-4). No texto de Sophia, essa alteração é esclarecida tanto pela didascália: “(*a Medeia que se virou e chora*)” (p. 56); como pelas palavras de Jasão: “Porque inundas os teus olhos nesse rio de pranto, porque escondes a brancura da tua face? Porque recebes com tristeza as minhas palavras?” (p. 56).



Apesar de toda a comoção que a invade, Medeia, que agora tem garantida, pelo juramento, a hospitalidade de Egeu, em Atenas, perfilha o seu plano em segurança sem vacilar nas estratégias de *peitho* a Jasão: reconhece que não pode continuar a viver no país e aceita o exílio. O caminho está preparado para o pedido que se vai seguir: roga a Jasão que interceda junto de Creonte para que as crianças possam ficar em Corinto e “que sejam educadas” (v. 940) por ele. Com a relutância de Jasão, pela dificuldade que será conseguir a anuência de Creonte, Medeia sugere que o marido mande a sua nova esposa suplicar ao seu pai a anulação da expulsão das crianças. Jasão, cego pelo orgulho, acredita, com agrado, na mudança temperamental de Medeia, anuindo:

Sim, imagino que, a ela, sempre a poderei convencer, se realmente é uma mulher como as outras. (v. 945)

Este verso, como nos explica M. H. da Rocha Pereira, “uns manuscritos atribuem (...) a Jasão, outros a Medeia, outro ainda omite-o.” (2008, p. 121). O seu conteúdo revela, por um lado, uma certa misoginia e, por outro, o facto de Jasão ser atraente para as mulheres. Ora, Sophia optou por atribuí-lo a Medeia, o que no entender da citada helenista, quando a opção é feita desta forma contribuiu “para acentuar a falsidade da atitude que assume em todo o episódio”. (2008, p. 121). O que acontece, precisamente.

Este Jasão, em Sophia, mais doce, mais compreensivo e ainda mais fraco, como temos vindo a corroborar, aprova o pedido de Medeia e reconhece que talvez possa convencer a sua nova mulher. Medeia, também acentuando o sarcasmo, responde-lhe: “Podes, se ela é mulher como as outras” (p. 57).

E é Medeia que, compreendendo tão bem as necessidades de Jasão, como homem e como grego, se oferece para cooperar, para que o pedido a Creúsa seja garantidamente aceite: enviando-lhe presentes de valor inestimável através dos seus filhos. Em Eurípides, as diligências para a chegada dos objetos: “um peplos subtil e uma coroa de ouro lavrado” (vv. 948-9), à cena, fazem-se pelo chamamento “([...] *para dentro de casa*)” (Pereira, 2008, p. 85) por parte de Medeia, que ordena: “É preciso que um dos criados traga aqui o adereço a toda a pressa.” (vv. 949-50).

Em poucos segundos, cinco versos à frente, o adereço é trazido por um servo<sup>64</sup> que se retira de imediato. Em Sophia, Medeia apenas se vira “([...] *para a casa*)” (p. 57) e determina: “Vamos, que uma serva traga aqui depressa o véu e a coroa.” (p. 57).

Não nos esqueçamos que Medeia, em Sophia, tem em cena a Ama para a servir e mais uma vez a sua presença se torna pertinente, no nosso entender. Medeia volta o rosto para a porta de casa. Sabemos bem que, para a Ama, a simplicidade de um gesto basta para que rapidamente o desejo da sua senhora seja atendido. No entanto, neste caso, Medeia reforça a comunicação com a sua serva através da apóstrofe, impulsionando-a a agir rapidamente: deslocar-se junto à porta, para retransmitir a ordem da sua senhora que solicita o serviço específico de uma serva, que com certeza se movimenta no *gineceu*, e não a qualquer um dos outros criados.

Enquanto Medeia explica a Jasão, em cerca de quatro linhas, a origem dos objetos e o contributo destes para a felicidade da recém-casada, “(*uma serva traz o véu e o diadema que Medeia entrega aos filhos*)” (p. 57). Jasão, de forma rude, tenta dissuadir Medeia, a despojar-se do seu tesouro, mas esta, que só aparentemente cede todo o seu poder a Jasão e à família real, silencia o heleno na sua única objeção e retoma o controlo da situação.

Finalmente, as últimas palavras de Medeia são dirigidas às crianças quando as envia, com os presentes envenenados, para que “sejam recebidos pelas próprias mãos” (v. 973) de Creúsa, das “próprias mãos” (p. 58) dos pequenos inocentes. Terrífica é a manipulação destas crianças por parte da mãe que deseja que elas sejam “os arautos da boa-nova que ela anseia por que aconteça” (vv. 974-5), tornando as crianças nos seus próprios carrascos.

Jasão cai por completo no engodo que Medeia lhe preparou. Alegra-se por ficar livre de Medeia a tão baixo custo. Aceita apoiar a petição apresentada pelos filhos, para que possam continuar no país. Assim,

He [Jasão] has finally succeeded in getting what he had wanted from the beginning. Adding the children only improves it. They are his *philoï* and he will be able to enjoy them and eventually benefit from them. In fact, in his mind, it is even better

---

<sup>64</sup> “(*Um servo traz o adereço e retira-se*)” (Pereira, 2008, p. 86). Como Medeia desde o momento que entra no *proskenion* “nunca sai da cena até ao v. 1250, não ficou oportunidade para ungir os presentes com venenos, conforme anunciara no v. 789. A maior parte dos comentadores, entre eles Page, explica o facto como uma pequena inconsequência do dramaturgo. Outros como Gredley (1987, p. 33) entendem que os venenos anunciados em 789 têm de ser realmente aplicados pela protagonista, e que a acção se realiza enquanto o Coro entoa a ode de elogio a Atenas.”

than before because he is able to help his first family and now nobody could possibly be angry with him or want to hurt him. (Luschnig, 2007, p. 55)

A cena decorre como Medeia a planeou: “She is in control of even the tiniest scenic detail” (Luschnig, 2007, p. 56). Por isso,

This episode has been a masterful performance on Medea’s part. Each phrase is designed to catch him where he is most vulnerable and wrong-headed because he is so sure of his cultural biases. (Luschnig, 2007, p. 60)

O quarto episódio termina, em Eurípides, com a saída de cena de Jasão e dos filhos e, em Sophia, com a partida das crianças, de Jasão e do Preceptor.

### **1.10. Quarto Estásimo**

Enquanto, na tradução portuguesa da peça de Eurípides, Jasão e os filhos e, em Sophia, estes e o Preceptor vão ao palácio de Creonte para entregar os presentes a Creúsa e convencê-la a pedir o perdão do exílio para as crianças, o Coro canta.

A ode coral, em Eurípides, constituída por dois pares de estrofes/antístrofes, é um canto de compaixão e de piedade por quase todos os envolvidos nesta trama: pelas crianças, pela noiva, até mesmo por Jasão, e especialmente por Medeia, mas não por Creonte (sobre quem nada refere) que vai perder a filha e a sua própria vida.

Este estásimo contém inúmeros presságios da desgraça iminente. As mulheres de Corinto deixaram de ter esperança de “que vivam/ as crianças” (v. 977-8). Quanto à noiva garantem que “sob a terra/ em breve noivará” (v. 984-5). Sobre Jasão, reconhecem que ele, sem saber, completamente iludido, prepara todas estas mortes horríveis e também, de certa forma, a sua. E, com Medeia, choram a dor da “mãe desgraçada” (v. 998) que, ao transformar os filhos em instrumentos da sua vingança, já os mata.

Embora de menor teor político do que as três odes anteriores, “the fourth stasimon does have some political undertones” (Luschnig, 2007, p. 154). Referimos, por exemplo, o epíteto dado a Jasão - “genro do soberano” (v. 991) -, visto que “his tragic fate cannot be separated from his political ambition” (Luschnig, 2007, p. 155) e pelo papel revolucionário do Coro que “in their sympathy for Medea — even though

it is by now beginning to fade — quite strongly place the blame on Jason” (Luschnig, 2007, p. 155).

Em Sophia, o canto coral é composto por quatro estrofes irregulares, que transmitem a mesma conotação política e o mesmo desalento face à situação presente, que em breve conduziria ao horrendo desenlace.

A devastação, que atingirá a todos, é de tal forma iminente e sem retorno, que os adereços que constituem os presentes enviados por Medeia à noiva são comparados a adornos do Hades, raramente nomeado por se temer que ao invocá-lo “se provocasse a sua cólera” (Grimal, 1992, p. 189).

Sophia imprime as suas próprias marcas poéticas neste canto coral, optando pelo verso branco. Só encontramos uma rima emparelhada e outra interpolada na terceira estrofe em apenas três dos seis versos que a constituem. Incorpora versos curtos com versos longos, que obrigam a respirações e vocalidades irregulares por parte do Coro, em consonância com a expressão de desalento e clemência das suas palavras. Afigura recursos estilísticos muito comuns à sua poesia, como é o caso da dupla adjetivação, que realça a inevitável tentação do ouro a que Creúsa não irá resistir e que a levará à morte: “Ela vai ser tentada pelo brilho/ E pelo fulgor imortal” (p. 59). Também se usam pleonasmos, usados como figuras de estilo, que ao surpreender-nos, prendem-nos a atenção. O primeiro revela o facto da morte horrenda ser ativada pelas próprias mãos da vítima. O segundo conclui a ode coral e expõe a causa de toda a tragédia que se nos apresentará em breve:

Ela própria com suas próprias mãos  
Sobre si mesma vai poisar o véu  
(...)  
Do leito nupcial que teu marido  
Trocou por outro leito. (p. 59)

A anáfora, muito comum nos cantos, contribui para a harmonia sonora e destaca a armadilha em que Creúsa irá cair sem que haja a possibilidade de a evitar:

Eis a rede em que ela vai cair  
Eis seu destino de morte.  
Eis o laço que ela, desgraçada,

Não pode já deter nem evitar. (p. 59)

Uma comparação ominosa de Medeia tinge com sangue a premeditada vingança:

O sangue dos teus filhos como preço  
Do leito nupcial (p. 59)

A linguagem e o estilo do texto são enriquecidos pela sonoridade, vivificada pela introdução de um queixume. Este assemelha-se às lamentações de Medeia durante o párodo, e apresenta um paralelismo, pela repetição simétrica, e ao mesmo tempo uma espécie de antítese, apoiada na oposição semântica, do gemido proferido pelo Corifeu no final do primeiro episódio.

Ai de ti  
Foste vencida, não te resta nada! (p. 34)

Ai de ti que és cego em frente à sorte! (p. 59)

No primeiro episódio, o Corifeu lastimara Medeia vencida, sem asilo nem abrigo que caminhava para o rio de angústia. Agora o Coro lamenta Jasão que, sendo o único que poderia evitar a calamidade que se avizinha, pela sua cegueira, nada fez.

### 1.11. Quinto Episódio

Na *Medeia* de Eurípides, segundo a tradução de M. H. da Rocha Pereira, as crianças, no final do quarto episódio, saíram do *proskenion* com Jasão em direção ao palácio de Creonte. Marcando o início do quinto episódio entra em cena “([...] o Pedagogo com as crianças)” (Pereira, 2008, p. 87). Na *Medeia* de Sophia, as crianças haviam saído, no final do quarto episódio, com Jasão e com o Preceptor que as acompanha<sup>65</sup>, agora, no regresso a casa, tornando mais lógico, mais natural e realista o quadro familiar.

A ordem de entrada das figuras difere nos dois textos e cria distintas imagens cénicas: em Eurípides, é o Pedagogo que entra “([...] com as crianças)” (Pereira, 2008,

---

<sup>65</sup> “(As crianças voltam acompanhadas pelo preceptor)” (p. 59).

p. 87); em Sophia, são as crianças que vêm “([...] *acompanhadas pelo preceptor*)” (p. 59). Trata-se da mesma opção cénica da segunda parte do prólogo, e que interpretámos como havendo, em Eurípides, a intenção de realçar o papel do Pedagogo em cena, e a sua secundarização em favor dos filhos de Medeia, no texto de Sophia.

O Pedagogo inicia o diálogo com Medeia, anunciando que os presentes foram aceites e a revogação do exílio dos inocentes, bem-sucedida. O êxito da missão cumprida leva-o a supor que traz boas notícias. Profundamente transtornada, Medeia, enquanto ouve o seu interlocutor “(*Baixa os olhos e chora.*)” (Pereira, 2008, p. 88). Nas respostas que profere, manifesta verdadeira dor e aflição, expressas através de gritos: “Ai! Ai!” (v. 1006) e expressões cinésicas “(*Medeia mostra-se aflita e volta o rosto.*)” (2008, p. 88), que transmitem o grande sofrimento que a assola e, que M. H. da Rocha Pereira, numa atitude pedagógica, acrescenta em didascálias orientadoras do trabalho do ator e encenador.

Sophia, na sua *Recriação poética*, excluiu as indicações cénicas e limita a orientação da interpretação dos gestos e manifestações de sofrimento da princesa da Cólquida às falas das figuras em diálogo: o Preceptor e Medeia. A partir desse colóquio, apuramos que a vivência da angústia de Medeia se faz também pelo choro, mas, demarcando-se da princesa bárbara euripidiana: a protagonista continua a não gritar, apenas a lamentar-se. Lamenta a sua situação pessoal e a daqueles que lhe estão próximos, e que juntamente consigo formam um “nós”.

Ai de mim!

(...)

Ai de nós! (p. 60)

Esta diferença cria imagens cénicas distintas. Em Eurípides, o *pathos* de Medeia expressa-se principalmente pela sonoridade do choro e dos gritos, cujos movimentos se centram ao nível do rosto. Em Sophia, os lamentos transportam-nos para um *pathos* mais cinésico, isto é, para a imagem de uma Medeia mais alterada e, por conseguinte, com uma movimentação mais agitada no espaço cénico.

Medeia pensa na ação que está a ponto de executar e mesmo não a revelando ao Pedagogo tem a necessidade de, numa atitude subtil e enigmática, falar sobre o ato que

pretende vir a cometer e “numa tentativa, frustrada de auto-justificação (...) procura associar os deuses à sua resolução” (Pulquério, 1991, p. 38):

Fortes razões tenho, ó ancião; porquanto os deuses e eu pensámos mal, quando planeei este acto. (vv. 1013-4)

Em Sophia, a justificação da vingança, para além de estar associada aos deuses, imputa a sua quota de responsabilidade ao seu “eu” doente: “Os deuses e a minha loucura maquinaram isto.” (p. 60).

Mas o Pedagogo imagina que é a perspetiva de separação dos filhos que a perturba e procura consolá-la, utilizando palavras com as quais Medeia constrói um trocadilho irónico, que se transforma num eufemismo impercetível para o ancião.

#### PEDAGOGO

Tem confiança; ainda um dia hás-de partir para junto dos teus filhos.

#### MEDEIA

Antes disso, outros farei partir, coitada de mim! (vv. 1015-6)

Em Sophia, a homonímia escolhida é conseguida através do vocábulo terra, um jogo de palavras mais tétrico, condizente com os crimes que aquela mulher infeliz vai cometer.

#### PRECEPTOR

Toma coragem: um dia graças aos teus filhos também tu encontrarás a terra.

#### MEDEIA

Ai de mim, primeiro tenho de entregar outros à terra. (p. 60)

O tempo urge, os acontecimentos precipitam-se e Medeia quer ver-se livre da presença do Pedagogo junto das crianças. Para o efeito, ordena-lhe que prepare “aquilo de que as crianças necessitam todos os dias.” (vv. 1019-20). O Pedagogo sai de cena para cumprir a ordem de Medeia e esta inicia o seu mais célebre e discutido monólogo. Na opinião de alguns estudiosos, o melhor discurso de toda a tragédia grega, “O grande monólogo de Medeia” (Pulquério, 1991, p. 36) que “é, no consenso geral, o clímax da acção, o centro da peça”, em que a protagonista expressa “a natureza, a oportunidade e a

conveniência do infanticídio.” (1991, p. 36) e onde executa, o que M. O. Pulquério apelida de “infanticídio (...) intelectual” (1991, p. 44).

Medeia começa por convocar para junto de si os filhos, que continuam em cena, e numa “linguagem carregada de sinistras alusões, chora” (Pulquério, 1991. p. 40) a sua morte “que dá como um facto consumado” (1991. p. 40). Despede-se deles e lastima a sua ausência, num futuro distante, como se os estivesse a deixar, mas assustadoramente sabemos que é ela quem vai fazer com que eles a deixem. Chamando a atenção das crianças intensifica o “horror da situação” (1991, p. 36), não para as crianças que “ainda são demasiado pequenas para entenderem a linguagem velada de ameaças” (1991, p. 37), mas para a audiência e para o Coro que assistem à cena.

Agora não há retorno. Aproxima-se a hora do hediondo crime e a angústia começa a destruí-la, porque

o facto de Medeia já ter decidido o infanticídio antes do monólogo em causa não impede que, na iminência do acto monstruoso, a protagonista ponha em causa a sua decisão anterior. (Pulquério, 1991, p. 39)

Até porque, o poder dos sentimentos naturais ergue-se contra a monstruosidade do seu plano, provocando no peito de Medeia a última grande luta que precede a ação.

As crianças sorriem, fixando os olhos na mãe. Como é que ela pode tirar a vida das crianças que a fitam com olhos confiantes? A imagem da inocente confiança fá-la gritar de desespero ao ponto de rejeitar a ideia de matar aqueles que ela gerou. Deixando-se invadir pelo amor maternal, Medeia dirige-se ao Coro<sup>66</sup> para comunicar que vai abandonar a sua decisão. Mas a vacilação é curta.

Eurípides, na construção da sua notável tragédia, apoiada na compreensão das profundezas mais obscuras da natureza humana, coloca Medeia, de imediato, a autocensurar a sua fraqueza que permitiria “o escárnio dos (...) inimigos” (v. 1050). Como é que ela poderia deixar os seus escarnecedores adversários ferirem-na sem represálias? Não podia. A morte dos seus filhos faz parte do plano de vingança que maquinou para punir Jasão. No entanto, ela sente o seu próprio coração fatalmente ferido. Mas “she chooses the gain of full revenge not because she has demonstrated to herself the advantage of this gain but because her *thymos* wants revenge” (Pucci, 1980,

---

<sup>66</sup> Embora haja a menção às mulheres do Coro uma vez, no v. 1042, esta fala de Medeia é, na sua essência, um monólogo.



p. 143). Intensificando o ardor do seu intento, manda os filhos para casa, mas a dúvida da sua real saída de cena é discutida<sup>67</sup>, na medida em que cerca de uma dúzia de versos à frente, Medeia torna a chamá-los para os beijar e abraçar uma vez mais.

Avisando que deve afastar-se, quem não estiver do agrado com os seus “sacrifícios” (v. 1055), Medeia refere-se ao infanticídio com este eufemismo numa “tentativa velada de (...) se auto-justificar ou diminuir a sua culpa” (Pulquério, 1991, p. 40) que segundo Pucci “is used (...) so that it will be remembered by the audience when at the end of the play Medea establishes a sacrifice” (1980, p. 134) ao afirmar “em compensação deste crime ímpio” (v. 1383). Mesmo se considerarmos, como Pucci, que “the play is not itself a sacrifice but the representation of the *aition*, the murder of the children, ‘played out’ through the mimesis by signs (...) is a sort of competitor of the sacrifice.”<sup>68</sup> (1980, p. 135).

Medeia torna a gritar, assolada pelo brotar do instinto maternal que se apodera do seu coração. Está novamente à beira de desistir do seu plano, mas o desejo de vingança reclama, desta vez com o argumento da “necessidade” (v. 1062) de matar os filhos, pois se forem poupados pela mãe, serão atingidos pela vingança dos seus inimigos. Como poderia ela deixar que os seus filhos se transformassem em alvos dos seus adversários? Não podia. Até porque está completamente obcecada pelo momento de triunfo sobre os seus rivais:

Accordingly, Medea's ‘I’ now discovers that the murder is a necessity, since the children would be murdered by the Corinthians in any case. It is better, therefore, that she kill them. By this extravagant logic Medea combines her *thymos* with an objective reality outside herself and she can pity herself. (Pucci, 1980, p. 142)

---

<sup>67</sup> Sobre esta questão, escreve Pereira (2008, p. 122): “Murray entende que os filhos saem de cena neste ponto e regressam, chamados pelos servos, no v. 1069. Page e outros supõem que as crianças hesitam, mas não chegam a retirar-se, neste v. 1053. A edição de Diggle, ao considerar interpolados os vv. 1056-1080, exclui esta última hipótese. (...) Mais recentemente, Hübner, 1984, 403, vai ainda mais longe, ao colocar a saída das crianças em 1020, juntamente com a do Pedagogo. Barlow, 1989, 166, reconhece que a sua presença em cena é crucial, visto que confronta Medeia com uma realidade que ela não é capaz de evitar. Refira-se ainda, neste ponto, a observação de Foley (1989, p. 84) de que “o contraste visual entre a perturbada mãe e as crianças inocentes produz um efeito cénico que vale a pena prolongar.”.

<sup>68</sup> Conclui este helenista: “At last she strengthens her resolve by using the metaphor of the sacrifice; by which she means that she wants to exclude from her spiritual environment whoever (or whatever) might hinder her sacred murder.” (Pucci, 1980, p. 138).

A *rhesis* de Medeia põe a nu o seu espírito profundamente perturbado que avança e recua entre a resolução consumada e a ternura pelos filhos. O seu desespero é grande e a própria incoerência linguística que varia entre o “eu” e o “nós” é a prova das diversas forças que se debatem dentro de si própria, das diferentes “Medeias” que a constituem:

Medea goes through sequentially the many things she has on her mind and reveals some, at least, of the many Medeas she is at once, as she battles now with her maternal self and again with her heroic self. (Luschnig, 2007, p. 87)

Medeia volta a chamar os filhos para novamente se despedir. Beija-os e abraça-os: “The two children are seen together, and then embraced one by one in this pathetic repetition” (Luschnig, 2007, p. 89). Numa irrupção de amor maternal, sentindo várias vezes que é insuportável a decisão tomada,

she greets her children with great love, mentioning their features, their grace and beauty. She deepens her own pity while staring at their eyes and mouths, just as if some cruel destiny were taking them away from her passionate, loving contemplation. (Pucci, 1980, p. 143)

Na opinião do insigne estudioso português deste “grande monólogo de Medeia (...) A princesa bárbara não é uma personagem humana normal. Mas o monólogo (...) é um esforço do A. para humanizar a sua personagem.” (Pulquério, 1991, pp. 36 e 39).

Sabendo o que vai fazer, Medeia não pode olhar os filhos por mais tempo, sem fragilizar os seus argumentos. As crianças são, mais uma vez, mandadas para dentro de casa. Medeia anula os sentimentos de ternura e volta ao seu propósito como a uma lei de ferro do destino. Ela está consciente: “compreendo bem o crime que vou perpetrar” (v. 1077-8), assumindo toda a responsabilidade, ao mesmo tempo que se confessa vítima, pois está “dominada pelo mal” (v. 1077). Por isso,

Most critics accept the latter conclusion—that Medea is overpowered by a force she cannot control. But our analysis has shown that Medea could be either an unconscious accomplice of this force or identified with it, while pretending or feeling that she is other than it. This is a more interesting position than the critics. (Pucci, 1980, pp. 140-1)

Medeia derramou todo o fogo do seu amor de mãe nas crianças e apagou-o com a sua paixão. O ardor fatal prevalece no seu íntimo, embora sinta e saiba que: “a paixão (...) é a causa dos maiores males para os mortais” (vv. 1079-80), e que devido a ela, a sua vida será destruída, assim como a de todos quantos a satisfaçam em detrimento da razão:

Mas qual paixão, perguntámos nós? Será que o amor maternal também não é paixão? Esta inclusão do amor dos filhos no domínio da razão traduz, de forma chocante, o distanciamento que Medeia mantém em relação aos filhos. (Pulquério, 1991, p. 44)

Tanto na *Medeia* de Eurípides como na *Medeia* de Sophia, verificamos que o tormento da alma flutuante da protagonista é acompanhado por movimentos corporais que oscilam entre a aproximação e o afastamento, atestando a inteireza e a profundidade do que diz e do que sente. Medeia inicia o discurso procurando a proximidade com os seus filhos, mas o “olhar límpido” (v. 1043) e o sorriso das crianças fazem com que a sua terrífica “coragem” (p. 61) sucumba. Nesse momento de clemência, aproxima-se do Coro e dirige-lhe a palavra, para confirmar que abandonará as suas decisões.

No entanto, a “audácia” (p. 61) é rapidamente recuperada, e com ela, o afastamento dos filhos através do pedido para que entrem “no palácio” (p. 62). Em Eurípides, resta a dúvida de se as crianças chegam ou não a entrar em casa, porque serão chamadas novamente de dentro em poucos instantes, o que gerou várias interpretações por parte dos críticos. A nossa conjectura, neste caso, é de que as crianças se encaminham para a porta com os seus passos curtos e distraídos, quando são chamadas de novo pela mãe, antes de cumprirem a ordem anterior. Em Sophia, como a Ama está em cena, as crianças facilmente são conduzidas e entram em casa, executando a indicação cénica presente no texto “(*As crianças entram no palácio [...]*)” (p. 62) e inexistente na tradução de M. H. da Rocha Pereira.

Sophia, na didascália que indica a entrada das crianças no palácio, acrescenta outra informação: “([...] e *Medeia ergue os braços para o sol*)” (p. 62). O efeito cénico do afastamento de Medeia em relação aos filhos e a aproximação, não a nenhuma figura em cena, mas à entidade que representa as suas origens, e que será determinante no sucesso dos seus planos, é muito forte e sugestivo. Medeia trava uma luta interior tão

intensa que acaba por vacilar de novo, pondo em causa o seu intento. No entanto, de imediato reacende o seu propósito infanticida, como se com este gesto, as mãos que mais tarde matarão, tivessem sido fortalecidas por uma energia divina, que está e estará presente no momento fulcral da sua jornada.

Fortalecidos que estão, o “braço” (v. 1055) e a “mão” (p. 62), Medeia tenta que seja o seu coração (*thymos*) a demovê-la do ato horrendo contra as crianças, mas o arremesso de amor maternal é extremamente fugaz e dá lugar a uma nova investida funesta, desta vez sem retorno. Medeia já não recua na sua decisão que considera uma necessidade absoluta. Como tal, quer despedir-se dos filhos e enceta uma nova aproximação às crianças. Em Eurípides, Medeia chama os filhos de uma forma que nos dá a entender que eles estão muito perto dela, o que consolida a já referida interpretação. Em Sophia, Medeia faz um sinal “([...] *e os filhos voltam a aparecer*)” (p. 62). A didascália não especifica que gesto foi esse, nem a quem o fez. Contudo, sabendo nós que a Ama se encontra em cena, compreendemos bem que, para ela, a simplicidade de um gesto basta, para que rapidamente o desejo da sua senhora seja atendido. A última aproximação aos filhos, por parte de Medeia, com o objetivo de se despedir, é marcada pelo contacto físico intenso cheio de beijos, abraços e palavras carinhosas. Mas Medeia não consegue prolongar esse contacto tão intimista, porque a luta entre o que sente, o que vai fazer, o que diz e os seus gestos, é brutal.

A paixão venceu. O afastamento dos filhos de cena, e em breve, definitivamente da vida de Medeia, é urgente. Em Eurípides, Medeia manda-os embora: “Ide, ide.” (v. 1076). Em Sophia, Medeia ordena o seu distanciamento: “Afastai-vos, afastai-vos” (p. 62) com gestos claramente descritos em didascália: “(*afasta-os de si e faz-lhes sinal/ para que entrem em casa*)” (p. 62). Mais uma vez, acreditamos, que também neste momento, as crianças foram conduzidas pela Ama que, com elas, entra definitivamente no palácio, consumando todas as ordens da sua senhora, porque a partir daqui em nada mais poderá vir a ser útil.

A intensa emotividade associada a este monólogo não é acompanhada apenas pela cinésia, mas também pelos efeitos acústicos, de grande relevo, centrados essencialmente nos diferentes timbres de voz que o ator teria de imprimir a um discurso tão exigente onde Medeia se lamenta, em Sophia; geme e grita, em Eurípides, mas em ambos os textos, se recorre à apóstrofe, a interjeições, a perguntas retóricas, a frases declarativas e exclamativas e a repetições enfáticas. Sendo ainda, o discurso de Medeia, em Sophia, mais denso e compacto, exigindo, portanto, do ator um enorme fôlego para

o proferir, na medida em que são suprimidas algumas divisões em parágrafos encontradas na tradução de M. H. da Rocha Pereira. Podemos concluir como Pucci (1980) que

The text creates, to be sure, an enormous rhetorical effect on the audience, as Medea's voice registers these changes of mind, each time she feels, fictionally or not, overpowered by silent forces (*kardia* and *thymos*). But this tremendous effect hits the audience, not Medea. For in order for her to feel self-pity, to assert her motherly love and to efface the other resolve that dwells in her, the conflict should have taken place consistently between her voice ('I') and the otherness of her voice. (p. 141)

### 1.12. Canto anapéstico<sup>69</sup>

O Coro começa por reconhecer, pela sua condição feminina, a audácia das suas intervenções, até porque no primeiro estásimo, nos versos 423-6, tinha negado a possibilidade do “canto inspirado da lira” (v. 423) às mulheres. No entanto, admite agora que “alguma” (v. 1088) mulher não seja “estranha às Musas.” (v. 1089). Assim, asseverada a possibilidade da sua inspiração, as quinze mulheres de Corinto ganham credibilidade para avançar com a tese que desenvolvem neste seu canto: o louvor à esterilidade.

Este tema, proclamado pelo Coro, depois do monólogo de Medeia, é francamente perturbador na medida em que não alivia a audiência da tensão que se vive em cena, para além de que “frustrates our expectation for a protest or a lament about the children's unhappy and unjust lot” (Pucci, 1980, p. 144).

A felicidade que reside em não ter filhos, defendida por estas mulheres, não é um assunto consensual, muito menos conforme aos padrões da sociedade grega do século V a.C.. Porém, estas mulheres não se posicionam contra as crianças em si, mas contra o infortúnio que trazem os sofrimentos associados ao seu sustento, à sua educação e à incerteza do sucesso de todos esses cuidados. Estando os pais, mesmo os mais dedicados, sujeitos à possibilidade de ocorrer ainda o pior de todos os padecimentos: a morte dos filhos, se “a sorte o decide” (v. 1108), causando o “desgosto,/ mais forte que todos” (vv. 1113-4).

---

<sup>69</sup> M. H. da Rocha Pereira classifica esta intervenção do Coro como “sistema anapéstico” (2008, p. 19) e Luschnig, como “Astrophic Choral Song” (2007, p. 155).

Em Sophia, o Coro não canta, é o Corifeu que proclama o curto, mas elaborado discurso composto por cinco pequenos parágrafos. Numa linguagem clara, em prosa poética, o Corifeu desvenda a ação da Musa em “algumas” (p. 63) mulheres de “entre muitas” (p. 63): o ensinamento da “inteligência das coisas e dos seres” (pp. 62-3). Reconhecemos Sophia de Mello Breyner Andresen como uma dessas eleitas discípulas da Musa. E ao reler a “Arte Poética IV”, publicada em *Dual*, encontramos nas suas próprias palavras, a inspiração que nos falta para explicar a ação da Musa na sua obra poética:

sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível (...) ao ser e ao parecer das coisas. (Andresen, 1977, p. 79)

O Coro, em Eurípides, termina a sua intervenção com uma pergunta retórica, ao contrário do Corifeu, em Sophia, que lança a questão e termina com a resposta.

Em Eurípides:

P’ra que serve então aos homens que os deuses,  
além dos outros males, um desgosto,  
mais forte que todos,  
Por causa de ter filhos, lhes acrescentem? (vv. 1110-5)

Em Sofia:

Que proveito têm nisto os mortais? Porque os homens desejam filhos os deuses acrescentam às suas outras desgraças a desgraça mais cruel. (p. 63)

Esta divergência de estratégia retórica parece condizente com a tipologia textual de cada uma das intervenções. O Coro canta em ritmo anapéstico e, ao terminar, socorre-se de toda a expressividade da entoação de uma frase interrogativa conseguindo um efeito dramático mais duradouro na audiência pelo prolongamento do som agudo. O Corifeu proclama a sua réplica em prosa, terminando o discurso com uma frase declarativa que produz um tom mais grave e curto.

No entanto, as diferenças não se verificam apenas ao nível prosódico, mas também ao nível semântico. O Coro questiona-se sobre o benefício dos homens terem

filhos, se os deuses lhes acrescentam “um desgosto,/ mais forte que todos” (vv. 1113-4). No texto de Sophia, a voz do Corifeu mostra-se menos pessimista, embora não menos triste. Para além de se questionar sobre a vantagem dos mortais terem filhos, avança com a explicação da causa da ampliação da desgraça: o desejo. Por causa do desejo dos homens em terem filhos é que os deuses lhes acrescentam a desgraça mais cruel. Ora, se por um lado, fica reforçada a desvantagem da procriação pela desgraça mais cruel acrescentada, por outro, se este desejo dos homens provoca o castigo dos deuses é porque os filhos podem levar os homens à *hybris*. Os homens desejam os filhos pelas alegrias, pela imortalidade e pela *thelxis* (encantamento) que lhes podem proporcionar. Os deuses acrescentam à reprodução a desgraça mais cruel, para que aos mortais nenhum gáudio supremo ou imortalidade sejam garantidos pela descendência, sem que paire uma constante ameaça, que assegura que os homens não se encham de *hybris*, reconheçam a sua mortalidade e impotência face ao *daimon* divino através do *pathos*.

O Coro provoca na audiência um grande desconforto. Quando devia lamentar a infelicidade das crianças que estão prestes a morrer pelas mãos da sua própria mãe, louva a felicidade que existe em não se ter filhos. As mulheres de Corinto, que até há pouco apoiavam Medeia, sentem-se, agora, numa situação desconfortável e o que desejavam verdadeiramente, é que Medeia não tivesse filhos e que o inevitável não ocorresse. Por outro lado, antecipando as consequências dos acontecimentos, o Coro, recorrendo à prolepse, revela o *pathos* atroz de todos os progenitores da ação: Medeia, Jasão e Creonte, que em breve irão sofrer o “desgosto,/ mais forte que todos” (vv. 1113-4) com sequelas desastrosas e irreversíveis para cada um deles. Medeia fugirá dos seus inimigos, mas não de si própria nem do *pathos* que carregará consigo. Jasão permanecerá em Corinto completamente despojado. Creonte dará a sua própria vida ao tentar salvar a da sua filha.

### 1.13. Sexto Episódio

Terminado o canto coral, a atenção recai sobre Medeia que relembra o vínculo de cumplicidade que a liga às quinze mulheres de Corinto, designando-as por “Amigas”

(v. 1116). E tal como Pucci, entendemos que Medeia dá início, no sexto episódio, a um novo tom<sup>70</sup>.

Rompendo totalmente com toda a emotividade que emanava dos seus gestos e dos seus diferentes timbres de voz, como analisámos no monólogo que marcou o final do quinto episódio, Medeia revela, agora, às mulheres de Corinto que apenas aguarda “com o ânimo atento” (v. 1118) as notícias do desenrolar dos últimos acontecimentos. Estabelece o contacto com o Coro e constrói uma ligação cénica com a figura que se avizinha: o Mensageiro. Anunciando antecipadamente a entrada deste: “há-de vir de acolá” (v. 1117), faz a sua apresentação: “um dos criados de Jasão” (v. 1119) e realça a sua particularidade mais relevante: “respiração arquejante” (vv. 1119-20), sinal de “uma nova desgraça” (v. 1120). As informações proferidas pela protagonista são reforçadas pela didascália: “(*Entra o Mensageiro ofegante*)” (Pereira, 2008, p. 92).

A indicação cénica e a réplica de Medeia, no texto de Sophia, anunciam um Mensageiro distinto. Este não é um servo, mas “([...] *um homem da escolta de Jasão*)” (p. 63) e apesar de manifestar também ele um “sopro ofegante” (p. 63), há uma maior exatidão na situação encenada, na medida em que o estado da sua respiração é a consequência dos seus “([...] *passos precipitados* [...])” (p. 63), reforçando a urgência do anúncio de “uma desgraça prodigiosa” (p. 63).

A descrição do Mensageiro, em Sophia, eleva aos nossos olhos a personagem e a sua função, na qual reconhecemos uma recriação a que já assistimos com outra personagem secundária: a Ama. A ascensão destas “figuras sem nome”, tão características da tragédia grega e da *techne* dramática de Eurípides, quase denotam um cariz filantrópico e social, destacando-se pela sua humanidade<sup>71</sup>, além do importante papel que desempenham na vida dos seus senhores.

O Mensageiro vem ao encontro de Medeia, aflito, para a aconselhar a fugir, mesmo reconhecendo a sua ação “terrível e fora da lei” (v. 1121). Mas, Medeia, não se amedronta, nem tão pouco enceta a sua fuga. Ainda não é tempo de fugir. Quer saber as notícias: Creúsa e o seu pai estão mortos. Regozija-se. O Mensageiro “is shocked by the reaction of Medea to his gruesome story” (Luschnig, 2007, p. 168) e considera mesmo a

---

<sup>70</sup> “Immediately after the chorus's ode (1081-115), Medea's voice takes on a new tone.” (Pucci, 1980, p. 148).

<sup>71</sup> Observa Luschnig, 2007, p. 168: “The servant, as usual, is shown to be better, more human than his masters (...) They have independent thought, action, feelings, remaining loyal, even under the changed circumstances, to Jason's progeny”.



possibilidade de Medeia estar ensandecida. Esta não o sossega a ele nem a nós, na medida em que centra o seu interesse tético nos pormenores dos acontecimentos e eleva a amigo aquele que os vai narrar. E é perante o deleite de Medeia, segundo Pucci, “her wild joy” (1980, p. 148), o seu sadismo, como diríamos, nos dias de hoje, que o Mensageiro inicia a sua longa e detalhada *rhexis* onde descreve, meticulosamente, cada fase dos acontecimentos ocorridos fora do olhar do espetador.

O Mensageiro começa por apresentar “a moving domestic picture of the servants welcoming the children, their delight at what they take to be a reconciliation”, como refere Luschnig (2007, p. 168). Esta enorme alegria, por parte dos criados, ao verem as crianças chegarem “com seu pai e entrarem nos aposentos nupciais” (vv. 1136-7), manifesta-se por “fondling the children, touching their hands and golden hair, like surrogate parents”. (Luschnig, 2007, p. 168). E, em virtude deste ambiente afável e acolhedor, é permitido ao Mensageiro fazer “something unusual, following the little procession into the women's quarters”. (Luschnig, 2007, p. 168), isto é, é-lhe permitido penetrar no *gineceu*, os aposentos femininos. Por isso, pode, agora, narrar de forma tão viva e verosímil, quanto minuciosa e “cinematográfica”, os acontecimentos em todos os seus detalhes: Creúsa com “o olhar ardente preso em Jasão” (vv. 1145-6); a “senhora que nós agora veneramos na tua vez” (v. 1144) com ciúmes ao avistar as crianças; e a adulação de Jasão ao entregar-lhe as ofertas e ao pedir-lhe a sua influência junto do pai para a anulação do exílio dos filhos que traz consigo. A noiva “ao ver o adereço, não resistiu e deu ao marido o seu consentimento para tudo.” (vv. 1157-8). Jasão e as crianças retiram-se e a jovem princesa excitada com os adornos, de imediato, experimenta-os em si. Vê-se ao espelho e fica radiante. Envaidecida e feliz, passeia-se pela casa.

Nesta aparente harmonia, “um espetáculo terrível” (v. 1167) acontece. E o Mensageiro, fiel ao pedido de Medeia, projeta uma perturbante película de horror. Expõe sem pudor, os demoníacos pormenores do encontro com as agonias da morte da infortunada princesa, por esta ter vestido os presentes envenenados de Medeia, e o fim atroz do seu pai, por ter ocorrido a abraçá-la, quando a viu morta no chão.

Terminada a horrenda descrição, o Mensageiro, em jeito de conclusão da sua *rhexis* e, mais uma vez, sem pretender julgar Medeia, depõe sem temor a sua reflexão sobre os acontecimentos testemunhados na primeira pessoa. Curiosamente, à semelhança do que Medeia tinha aludido no segundo episódio ao dirigir-se a Jasão, o

Mensageiro, concluiu, reprovando “os perigos da sabedoria e da eloquência”<sup>72</sup> (Pereira, 2008, p. 123) e lastimando “a triste condição do homem” (2008, p. 123).

Estas palavras são proferidas pelo Mensageiro de forma distinta nos dois textos em estudo. No texto de Sophia, é assinalada a didascália: “(*a Medeia*)” (p. 66), o que nos sugere uma aproximação, olhos nos olhos, entre as duas figuras. M. H. da Rocha Pereira nada assinala a este respeito, pelo que concluímos que no texto de Eurípides, as figuras mantêm a mesma distância corporal ao longo de toda a extensa réplica.

Após a saída do Mensageiro, marcada no *corpus* literário em estudo, pelas didascálias: “(*Sai o Mensageiro*)” (Pereira, 2008, p. 96) e “(*Sai*)” (p. 66), é a vez do Coro intervir para lamentar a “desventura” (v. 1234) da “filha de Creonte (...) por causa das núpcias de Jasão” (vv. 1234-6) e congratular a justiça que “o nume infligiu a Jasão neste dia” (v. 1233). A traição sofrida por Medeia foi vingada através de uma colossal destruição. O Coro, tal como o Mensageiro, não julga Medeia, não lhe nega a sua amizade. Mantendo-se-lhe fiel, provoca o medo aos maridos infiéis que pelo poder divino e do amor-paixão podem, como Jasão, ser justa e impiedosamente castigados.

Medeia dirige-se às mulheres de Corinto. O seu plano ainda não fora totalmente executado. É preciso agir rapidamente. A decisão de matar as crianças e fugir está tomada. Os seus filhos não podem continuar a viver. Já o tinha declarado na sua longa *rhexis* do quinto episódio:

É absoluta a necessidade de os matar, e, já que é forçoso, matá-los-emos nós, que os gerámos. (vv. 1062-4)

Os recentes acontecimentos vieram adensar e apressar esta necessidade e Medeia mantém firme a sua resolução, atestada pelas suas palavras ao servir-se do paralelismo quase perfeito entre os versos anteriores e os versos atuais:

É absoluta a necessidade de as matar, e, já que é forçoso, matá-las-emos nós, nós que as gerámos. (vv. 1240-2)

---

<sup>72</sup> Como observa Pereira (2008, p. 117), um “Tópico muito versado por Eurípides, especialmente na *Hécuba*; 1187-1194. Os perigos resultantes da ausência de ligação entre a eloquência e a ética eram já apontados pelos inimigos dos Sofistas, aos quais tal relação era indiferente.”.

No entanto, a construção paralelística não nos deve ilusoriamente fazer concluir que Medeia se encontra, agora, na mesma circunstância que a anterior. Medeia galgou já toda uma luta interna de afastamento do seu “eu”, do “eu” que vai matar<sup>73</sup>, para lhe ser permitido aproximar-se a passos largos do cumprimento mais terrífico do seu plano. Este processo interior passou e continua a passar pelo corte e/ou distanciamento emotivo das situações em que se encontra e das que vai preparando. Daí que ao referir-se à sua prole nos excertos acima transcritos, o referente dos versos do quinto episódio seja “os meus filhos” (v. 1060) e do sexto episódio, unicamente “as crianças” (v. 1239).

Da sucessiva contenda pessoal seremos ainda espetadores de uma derradeira e magnífica cena repleta de teatralidade. Medeia contracena consigo própria. Garantindo, em primeiro lugar o afastamento da emoção: “Mas vamos, arma-te, coração!” (v. 1222), instrumentalizando o membro superior para que em breve este execute cegamente a ação necessária. A mão transforma-se num elemento cénico de enorme grandeza. Erguida, de acordo com a didascália presente no trabalho de tradução de M. H. da Rocha Pereira, “(*Erguendo a mão*)” (2008, p. 97), reúne toda a simbologia da mão que acolhe, que alimenta, que embala, que carrega ao colo e que, daqui a pouco, vai cometer o filicídio. Sophia opta por não inserir a indicação cénica no seu texto, mas acreditamos que a força imagética das palavras da sua Medeia levará a que o ator que interpreta esta personagem sinta a necessidade implícita de levantar a mão que, para além do simbolismo anteriormente referido, encarna o outro “eu” de Medeia, a quem agora visivelmente a princesa bárbara dá ordens: “Vai, mão desgraçada (...) Caminha (...) Não sintas covardia (...) Não te lumbres (...) Esquece (...) Chora depois.” (p. 67). Este artefacto cénico contribuirá certamente também, para ajudar o ator a consciencializar-se da mestria nas alterações vocais que terá de pôr à prova ao pronunciar todas estas ordens cheias de mensagens contraditórias, imbuídas de vocábulos militares que incitam à ação sanguinária, mas também entremeados de uma linguagem piedosa que espelha o *pathos* presente e futuro.

---

<sup>73</sup> Assistimos a este processo desde o primeiro episódio: “Coragem, Medeia, não te poupes a nada do que sabes, agora que já deliberaste e arranjaste um expediente. Avança para esse fim terrível; agora é a luta dos ânimos fortes. Vês o que sofres? Não deves oferecer motivos de escárnio por causa destas núpcias entre a raça de Sísito e Jasão, tu que descendes de um pai nobre e do Sol. Bem sabes. Além de que nascemos mulheres, para as acções nobres incapacíssimas, mas de todos os males artífices sapientíssimas” (vv. 401-9).

A mão de Medeia torna-se o interlocutor privilegiado do “discourse of pity and self-pity” (Pucci, 1980, p. 155). Medeia, consciente, tem pena do outro “eu” que executará a barbárie, pois terá “uma vida feita de prantos” (p. 67) e tem compaixão de si mesma, porque reconhece os efeitos destruidores que o seu ato lhe provocará: “E serei uma mulher devastada” (p. 67).

Esta passagem “highly theatrical”, nas palavras de Pucci (1980, p. 150), ao centrar toda a atenção da audiência na figura de Medeia, que se fraciona, tem o poder de nos prender e ganhar a nossa piedade também. No “peak of *pathos*” de Medeia “Euripides wants us to sympathize with her, to suffer for her self-destructive gesture” (Pucci, 1980, p. 155), e consegue-o.

A tensão feroz que sustenta o distanciamento do “eu” de Medeia, do outro “eu” que vai matar, nunca é total nem permanentemente conseguido, apenas momentaneamente. Contudo, será muito em breve e durante o tempo suficiente para que Medeia-mãe ordene à outra Medeia, que mate as crianças sem a sua objeção ou impedimento, na medida em que

lending authority to a part of the self, the “I,” in ordering the other self to accomplish the deed, as though the “I” were uninvolved in it, while the other self is obviously unable to answer or react. (Pucci, 1980, pp. 149-50)

#### 1.14. Quinto Estásimo<sup>74</sup>

Medeia abandona o *proskenion* onde permaneceu desde a sua entrada no início do primeiro episódio. M. H. da Rocha Pereira assinala esta movimentação cénica através de uma didascália que nos informa que Medeia entrou em casa e que as “[...] portas foram trancadas.” (2008, p. 97) salientando a intransponibilidade que a partir desse momento passa a existir entre o exterior e o interior do edifício. Em Sophia, a indicação cénica apenas nos assevera a entrada de Medeia “[...] no palácio)” (p. 67), pondo em relevo a condição social que a protagonista perderá, ao ser repudiada por Jasão, e obrigada a viver no exílio, por ordem de Creonte.

O quinto estásimo encontra-se organizado na *Medeia* de Eurípides em dois pares de estrofes/antístrofes com trímetros incorporados. Na *Recriação poética* de Sophia, o

---

<sup>74</sup> M. H. da Rocha Pereira designa esta intervenção do Coro de “estásimo quinto” (2008, p. 24) e Luschnig de “fifth stasimon” (2007, p. 99).

canto do Coro apresenta-se de forma distinta. A primeira intervenção é feita em duas estrofes de quinze versos, a que se seguem duas pequenas réplicas de um e de dois versos modulados apenas pelo Corifeu, enquanto se ouvem os gritos, lamentos e pedidos de ajuda das crianças, terminando com uma elegia, de cinco tercetos e um dístico, entoada por todos os elementos do Coro.

O canto do Coro começa com uma súplica, à Terra e ao Sol, para que estes, com os seus poderes, evitem o assassinato das crianças com ascendência divina pela sua própria mãe, que com este ato atrairá a vingança de Erínia<sup>75</sup>.

Em ambos os textos do *corpus* textual em estudo, a súplica é transmitida com tal vivacidade e cadência que nos transporta para a realidade cénica que prevemos repleta, obrigatoriamente, de movimento. A atividade teatral é enriquecida pelo efeito rítmico e harmonioso do texto, conseguidos através das múltiplas apóstrofes e frases imperativas, dirigidas alternadamente a uma e a outra entidade divina, a par da ênfase no elemento corporal que Medeia pôs em destaque ao terminar o episódio anterior: as mãos. Agora, também o Coro as refere, e no nosso entender, elas constituem o componente cénico central ao materializarem toda a energia dramática do momento. Na tradução de M. H. da Rocha Pereira a “mão suicida” (v. 1253) deve ser detida “antes que (...) / ela ataque os próprios filhos.” (vv. 1253-4). Em *Sophia*, o Coro chama a atenção para “a funesta mulher que vai/ Erguer suas mãos assassinas” e cujo gesto é urgente deter “pois o sangue dum deus é imolado/ Por duas mãos humanas.” (p. 67). Ora, as referências a este elemento corporal tão importante no trabalho do ator em geral e no Coro da tragédia grega em particular, leva-nos a extrapolar a possibilidade destas estrofes serem acompanhadas por uma coreografia geométrica<sup>76</sup> de gestos significativos com as mãos, porque

Ancient Greek dancing was, in the broadest sense, mimetic or expressive. Using the hands, arms and body no less than the feet, it reflected the mood, emotions and character of its accompanying song. (Taplin, 2003, p. 12)

---

<sup>75</sup> “As Erínias eram divindades subterrâneas, que vingavam os crimes cometidos contra pessoas do mesmo sangue.”, como explica Pereira (2008, p. 123).

<sup>76</sup> Afirma Taplin (2003, p. 12): “The choral dancing was normally in formation, either rectangular or circular in basis, and while it might occasionally become quite wild and rapid (...), it was usually rather solemn and decorous, a style sometimes called *emmeleia* (literally ‘harmony’ [...])”.

Entoando as palavras traduzidas por M. H. da Rocha Pereira, cada elemento do Coro poderia, com a mão direita apressar-se a agarrar o punho esquerdo e a deixar cair inanimada a mão num gesto homicida. Cantando o texto de Sophia, as duas mãos de cada elemento do Coro hipoteticamente seriam primeiramente erguidas, de seguida as palmas das mãos voltadas para o público e, por fim, cairiam, inanimadas, recriando a humanidade de quem as possui e a fraqueza humana dos atos que podem ser por elas executados.

Na segunda estrofe, o Coro interpela Medeia (mesmo estando esta fora do *proskēnion*) tentando ainda fazê-la refletir, nesse derradeiro instante, sobre a inutilidade de todos os trabalhos, todos os perigos, todas as aventuras, todas as destrezas e todas as ações valorosas por que passou, para, no fim, escolher o caminho da destruição, da vingança e do crime contra a sua própria descendência, até porque, torna a avisar o Coro, sobre si própria recairá o que Pucci denomina “the dangerous pollution that follows interfamilial murder” (1980, p. 156).

Após o curto interlúdio de palavras angustiadas do Coro, ressoa de “(*dentro*)” (Pereira, 2008, p. 98), “(*no interior*)” (p. 68), segundo as didascálias dos dois textos, o primeiro clamor. Na tradução de M. H. da Rocha Pereira é apenas uma das crianças que solta um lamento a seu respeito: “Ai de mim!” (v. 1270<sup>a</sup>). Na recriação poética de Sophia, os gritos são das crianças: “Ai, ai!” (p. 68). Efeito sonoro paralelamente contrário ao do prólogo onde, em Eurípides, Medeia gritava e, em Sophia, se lamentava dentro de portas, tal como agora os seus filhos o fazem no interior da *skēne*.

Em Eurípides, o lamento, prontamente provoca, entre as quinze mulheres na *orchestra*, uma agitação preocupada dirigida a Medeia que se encontra dentro do palácio em silêncio, no sentido de a incitarem à piedade, pela percepção do Filho, para o que se está a passar. Através de duas perguntas retóricas construídas com a repetição anafórica da forma verbal, na segunda pessoa do singular, do presente do indicativo do verbo ouvir, e uma frase exclamativa, iniciada pela mesma interjeição de lamento usada pela criança, o Coro alerta e invetiva Medeia:

Ouves este grito?

Ouves as crianças?

Ai que desgraçada,

Mulher de má sorte! (vv. 1272-4)

Em Sophia, os gritos das crianças arrebatam o Corifeu a chamar a atenção de Medeia, utilizando apenas uma pergunta retórica, enfatizada pela símploce, a repetição da mesma palavra no início e no final do verso, a forma verbal do verbo ouvir na segunda pessoa do singular do presente do indicativo, também utilizada no texto euripídiano:

Ouves os gritos das crianças, ouves? (p. 68)

Sabemos, claramente, que este reparo não se dirige apenas a Medeia, mas também a cada mulher de Corinto que constitui o Coro e trata-se essencialmente de um jogo teatral para provocar na audiência, uma redobrada atenção, repleta de emotividade, colocando-a a viver intensamente o visível e o invisível, mas audível, do que se passa em e para além da cena.

As crianças, no interior da casa, vivem o desespero em crescendo, pela tomada de consciência do perigo que correm. São perseguidas pela mãe “who is silent. Words deflect” (Pucci, 1980, p. 156). Ao silêncio de Medeia opõe-se o grito do 1.º Filho, proferido pela interjeição onomatopeica “ai” (v. 1271). A expressão de dor emocional introduz as dúvidas pessoais, que partilha com o irmão, quanto ao que fazer e para onde “fugir à mãe” (v. 1271). A outra criança, designada por 2.º Filho, responde carinhosamente ao irmão: “Não sei, querido irmão, perdidos estamos.” (v. 1272).

Sophia, ao lamento pessoal do Filho, contrapõe os gritos de As Crianças que, ao serem duas causam um maior impacto e força vocal. Agora, ao grito e às preocupações individualizadas do 1.º Filho, Sophia apresenta Uma Criança que lamenta a sua sorte juntamente com a do irmão, num “nós” (p. 68) fraterno, de procura conjunta de resposta à dúvida sobre o que hão de fazer e como poderão “fugir das mãos maternas” (p. 68). Ao longo da ação, os filhos de Medeia, foram sempre tratados como um todo, sem nome e sem distinção entre si. Ao dignificar e valorizar este processo unitário na hora da agonia, colocando-os conscientemente unidos no *pathos* comum desde o primeiro momento das suas intervenções, Sophia confere uma elevação humanista e compassiva ao drama trágico. Juntos na sorte e juntos no *pathos*, sem reações egoístas e individualizadas, contrastam fortemente com as atitudes dos seus progenitores.

A Outra Criança, à semelhança do 2.º Filho, também não tem respostas, apenas a convicção de que o triste desenlace de ambos está próximo: “Vamos morrer.” (p. 68).

O Coro, numa aflição angustiante, ao perceber que está a assistir ao filicídio sem o presenciar, questiona-se sobre a possibilidade de entrar no palácio para salvar “do crime/ estas crianças” (vv. 1276-7).

Em Sophia, é o Corifeu que toma a palavra para, em nome de todos os elementos do Coro, se interrogar, na primeira pessoa do plural, sobre a possibilidade da entrada em casa de Medeia e da salvação das crianças, rematando com, uma frase declarativa, a sua opinião pessoal: “Eu julgo que sim.” (p. 68). No entanto, antes desta intervenção, percebemos, através de uma didascália, que as mulheres do Coro abandonam a *orchestra*, “who normally stayed there throughout the entire play after the opening scene” (Taplin, 2003, p. 12). Reagindo aos acontecimentos, esta figura coletiva de múltiplas funções transforma-se em personagem da peça e toma parte ativa na ação, pois “[...] *indecisas agitam-se à entrada da casa*” (p. 68). Apesar de com as informações que dispomos, neste momento, nos parecer que as mulheres do Coro, em Eurípides, não abandonam a *orchestra*, a verdade é que elas também avançam para a entrada da casa de Medeia com o intuito de salvarem as crianças e são igualmente impedidas de o fazer pelo cerrar da porta intransponível, de acordo com o esclarecimento de M. H. da Rocha Pereira, em nota, quando Jasão, no êxodo, tenta, ele próprio, entrar na casa: “Medeia tinha fechado e trancado as portas, razão por que o Coro estava fisicamente impossibilitado de intervir.” (2008, p. 124).

As crianças ouvem as mulheres do Coro e clamam pelo seu rápido auxílio, pois “a ponta da espada já está perto!” (v. 1278).

A morte chega silenciosa, Medeia mata os filhos “with a sword (...), in a direct confrontation” (Pucci, 1980, p. 156), de forma oculta do público, como exigiam as convenções trágicas, mas que este acompanha emocionalmente, bem de perto, a cada passo, a cada aproximação e a cada golpe, recriando-os na sua imaginação. Ao contrário do assassinato dos seus inimigos, que aniquilou indiretamente da forma em que era mais hábil (pela utilização de venenos), Medeia, mesmo fazendo uso de um objeto nobre empregado em legítimas batalhas, ao escolher este fim para os seus filhos, põe em relevo a qualidade não heroica deste ato. Coloca as crianças numa armadilha desonesta e sem saída. No texto de Sophia a Outra Criança, ao descrever-se a ela própria e ao irmão, como estando “junto à rede e sob a espada” (p. 68), realça “a trap without escape for the children and a devious assault” (Pucci, 1980, p. 157) em que se deu o crime.

Sendo “as a rule the sounds of violent deeds going on inside the background-building” (Taplin, 2003, p. 102), as crianças não tornam a expressar-se, não ouvimos os



seus gritos de agonia e Medeia permanece no silêncio até porque “tragic emotions may cut a person off from the ordinary possibilities of communication” (Taplin, 2003, p. 102).

Só o Coro se manifesta. Ao contrário do que supunham, as mulheres de Corinto constataam que Medeia foi capaz de cometer o filicídio. Insultam-na e degradam-na na cadeia dos seres, descrevendo-a como mineral: “pedra” (v. 1279) ou “ferro” (v. 1280). Além disso, comparam-na a Ino, alterando “a versão mais corrente” (Pereira, 2008, p. 124) da história, ao assumirem que foi “Ino que, tomada de loucura, matou os dois filhos e saltou para o mar” (2008, p. 124), provavelmente reportando-se à “versão adotada por Eurípides na sua tragédia perdida, *Ino*” (2008, p. 124). Estando o Coro perante uma audiência conhecedora da outra versão da história<sup>77</sup>, ao serem levados a compararem Medeia com Ino poderão recordar que

Athamas' provocation of Ino certainly would be parallel to Jason's provocation of Medea, and Melikertes' deification would recall the chorus's assertion that Medea's children descend from gods. (Pucci, 1980, p. 157)

E será Medeia “rehabilitated as Ino was?” (Pucci, 1980, p. 157). Os últimos versos evocam o *pathos* causado pelo “tálamo feminil” (v. 1291) que “implicitly raises the question of *dike* in love” (1980, p. 157). Ao suplicar, o Coro, no corpus textual em estudo, a justiça no amor, e o Coro, em Sophia, lembrando a fecundidade do “leito da mulher (...) em crimes” (p. 68), podemos com Pucci afirmar que “the chorus's attitude is one of pity” (1980, p. 157).

### 1.15. Êxodo

O episódio que finaliza a tragédia de Eurípides, *Medeia*, é marcado pela entrada no *proskenion* de Jasão “[...] acompanhado por servos)” (Pereira, 2008, p. 99), em Sophia este aparece sozinho. Há um impacto cénico superior na entrada em simultâneo de um maior número de elementos em cena. Apesar de não sabermos a quantidade de servos que Jasão traz consigo, sabemos no entanto, que seriam pelo menos dois, pela

---

<sup>77</sup> Pereira (2008, p. 124) explica: “Ino, filha de Cadmo, lançou-se ao mar com o seu filho Melicertes, fugindo à perseguição de seu marido, o rei Atamante, que, ondo enlouquecido, matara já o outro filho, Learco. Ino foi depois divinizada, com o nome de Leucoteia, e outro tanto aconteceu a Melicertes, que passou a chamar-se Palémon.”

forma plural utilizada. Em Sophia, Jasão não vem acompanhado e o efeito teatral escolhido é a forma como a personagem entra “([...] *precipitadamente*)” (p. 69), indicativo da contenda que vem preparado para travar.

As suas palavras são dirigidas às mulheres do Coro, que se encontram junto às portas do palácio, às quais pergunta por Medeia sobre quem vaticina que “pagará com a desgraça” (v. 1303) a morte dos “soberanos do país” (vv. 1299-300). Diz ainda que vem salvar os filhos por poderem ser alvo da ira dos coríntios, pelo “ímpio crime materno” (v. 1305). Estranhamos a sua preocupação pelas crianças e o seu empenho em salvaguardá-las, só agora, dos perigos, quando, como sabemos, elas tinham estado votadas aos riscos do degredo, contra o qual apenas agiu sob a forte coação de Medeia. No entanto, não esqueçamos que a partir do momento em que conseguiu o perdão de Creonte para elas, as crianças passaram a pertencer-lhe, e ao seu novo *oikos*, votando apenas Medeia ao solitário exílio: “By then in his mind they are already one big happy family, working together for the benefit of the patêr and his *oikos*.” (Luschnig, 2007, p. 72).

As suas palavras e a sua postura tornam-no algo ridículo perante o espetador/leitor, e o Coro. Este não deixa de reagir através de uma interjeição de desprezo “Ó desgraçado” (v. 1306), que em Sophia se transforma, pela voz do Corifeu, num piedoso lamento “Ai de ti!” (p. 70), o mesmo proferido no quarto estásimo quando o Coro lamentava a cegueira de Jasão que o impedia de evitar a calamidade que se avizinhava, sendo o único que poderia fazê-lo e nada fez. E agora, a forma como age e reage demonstra que continua cego ou ignora “o tamanho” (p. 70) dos seus “males” (v. 1307). E mesmo depois desta reação do Coro, a desconfiança de Jasão recai sobre a possibilidade de Medeia o querer matar:

Up to the end Jason has no idea that Medea would kill them [their children] (and even seems stunned by the thought that she might have in mind to kill him). He comes to rescue them from relatives of the royal family (Luschnig, 2007, pp. 79-80).

A vivacidade cénica é resgatada com a introdução de uma esticomitia entre o Coro e Jasão sobre a morte das crianças “pela mão de sua mãe” (v. 1309) e como este poderá ver os “filhos assassinados” (v. 1314) se abrir as “portas” (v. 1314).

Em Sophia, o dinamismo do diálogo, em versos alternados, levado a cabo entre o Corifeu e Jasão é acompanhado pela expressiva linguagem não verbal do argonauta

que cambaleia “([...] *de espanto*)” (p. 70), segundo a didascália, ao receber a notícia da morte dos filhos.

O choque emocional não o paralisa, Jasão imbuído da autoridade de senhor do palácio, ao dar-se conta de que “Medeia tinha fechado e trancado as portas (...) tem de chamar pelos servos para abrirem a casa” (Pereira, 2008, p. 124). Não os que o acompanham, mas os que se encontram dentro de portas, como nos explica em nota M. H. da Rocha Pereira. Em *Sophia*, os destinatários da ordem de Jasão para a abertura das portas são claramente identificados por este estar sozinho em cena e pela didascália que antecede a sua fala, que ainda esclarece a forma como este a profere “(*chamando com grandes gritos a gente da casa*)” (p. 70). O abalo que sofreu transformou-se em violência, expressa através de intensos gritos acompanhados de um “([...] *gesto furioso*)” (p. 71), preparando-se para ver a cena mais horrível e dispondo-se a “castigar” (p. 71) Medeia. O seu desespero furioso intensifica-se ao ponto de se precipitar sobre a porta da casa e querer entrar à força, como nos dá conta a indicação cénica posterior à sua fala, pelo facto de não obter resposta ao chamamento nem tão pouco a ordem que proferiu ser cumprida.

(*Como ninguém responde Jasão atira-se contra a porta e procura arrombá-la. [...]*) (p. 71).

As reações de Jasão, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, não estão subentendidas nas suas palavras, nem tão pouco há no texto alguma referência deíctica que leve o leitor à sua percepção: apenas a explicação em nota nos esclarece; ao passo que em *Sophia*, o comportamento do heleno é apresentado em didascálias que introduzem, acompanham ou finalizam as suas falas. Logo, deduzimos que a expressividade do Jasão andreseniano se estende a todas as suas intervenções vocais, apresentando um procedimento mais explosivo e mais uma vez menos heroico. Além disso, em termos cénicos é muito mais rica esta opção, porque marcadamente mais visual. A cada palavra de desespero, está associado o gesto furioso correspondente, que permite ao leitor metamorfosear-se espontaneamente num elemento do público, já que instintiva e mentalmente se coloca no papel de encenador.

“Enquanto Jasão tenta forçar a porta, Medeia aparece na *mechane*” (Pereira, 2008, p. 124) numa aparição prodigiosa “([...] *em plano mais elevado, no carro do*

*Sol*<sup>78</sup>, com os cadáveres dos filhos)” (2008, p. 101). Em Sophia, Medeia aparece “[...] sobre a casa [...] num carro puxado por dragões alados tendo junto de si os dois cadáveres dos filhos)” (p. 71). Sendo os dragões grandes serpentes, as didascálias dos dois textos mantêm a mesma espetacularidade de carro, pois apesar de Sophia não ter identificado a proveniência do veículo em didascália, a réplica de Medeia não deixa dúvidas de que se trata do carro de Hélios, pai de seu pai.

Apesar de muitos estudiosos considerarem, como Pucci, a escolha apoteótica do carro do Sol, para a saída triunfal de Medeia, “dramatically inorganic” (1980, p. 159), concordamos com todos os outros que este recurso *ex machina* “maintain that the striking theatrical effect of Medea's appearance on the Sun's chariot justifies the scene” (Pucci, 1980, p. 157). De facto, o efeito teatral seria extraordinário. O auditório focado em Jasão a tentar abrir a porta, esperava ver numa plataforma os corpos das crianças e ao invés disso, de repente, é surpreendido, pois, no topo do edifício, lá está Medeia no carro voador dourado, com os corpos das crianças com ela. Para além disso, o carro puxado por dragões seria um regalo para os olhos. Não temos dúvida de que este é um final verdadeiramente espetacular!

Do plano superior em que se encontra, Medeia chama a atenção de Jasão, o único que não avistou a sua chegada por se encontrar junto à porta. Numa réplica absolutamente deítica, a neta do Sol explica e alude ao que está a acontecer em cena:

Para que abalas e tentas destrancar essas portas, procurando os cadáveres e a mim, autora dessa obra? Cessa esse trabalho. Se precisas de mim, fala, se quiseres, que com a mão nunca me tocarás. O Sol, pai de meu pai<sup>79</sup>, me deu este carro como meio de defesa contra mãos inimigas. (vv. 1317-21)

Para além do aspeto deítico desta fala, ressalta a dupla referência de Medeia às mãos. A mão que serve de medida para o cálculo da distância que a separa do alcance de Jasão e das mãos inimigas, dispostas a vingarem-se, que estão impedidas de o fazer, pois foi posto à disposição de Medeia um meio aéreo que servirá em breve de fuga para Atenas, onde a espera um abrigo seguro. Medeia com a ação das suas mãos inativou as mãos dos seus inimigos.

---

<sup>78</sup> “Segundo os comentadores antigos, era puxado por serpentes.” (Pereira, 2008, p. 124).

<sup>79</sup> Em Sophia, a fala de Medeia é semelhante, com uma simples variação na referência ao grau de parentesco com o Sol, ao designá-lo de “meu pai” (p. 71), torna a relação mais próxima, apesar de inexacta.

Jasão insulta Medeia e em ambos os textos do *corpus* textual em estudo utiliza as mesmas injúrias, salvo aquando da indignação ao constatar que Medeia ainda contempla “a luz do Sol e a Terra, tendo executado a mais ímpia das acções” (vv. 1326-7). Colocando o sol e a terra com inicial maiúscula, reporta-nos aos deuses Hélios e Gaia, ao passo que, em Sophia, estas mesmas palavras se encontram escritas com iniciais minúsculas aludindo aos elementos naturais, e não aos deuses. Esta distinção poder-nos-ia levar a considerar em Eurípides, a injustiça que Jasão sente em relação aos deuses e em Sophia, a insinuação de Jasão a Medeia, de como pode ela viver depois do que fez, isto é, como não optou ela, de seguida, pelo suicídio. No entanto, não avançaremos mais nesta reflexão, que não cabe no âmbito do trabalho a que nos propusemos.

Jasão, em Eurípides, declama o seu ultraje em prosa, enquanto Sophia opta por colocar o heleno a cantar, numa ode, uma invetiva contra Medeia. O argonauta, reconhecendo que Medeia conseguiu o que pretendia, porque o deixou a perder pela sua ação, vê “agora o que então não via” (vv. 1329-30) e narra os acontecimentos passados<sup>80</sup>, que marcaram o início da sua vida em comum com Medeia. E nós, com a ajuda dele, no êxodo, revisitamos toda a ação, voltando ao início para compreendermos o final. A Ama, no prólogo, ao descrever os acontecimentos passados, para que compreendêssemos aquele presente, declamara e, em Sophia, cantara. Esta é a mesma opção, já que, agora, Jasão também reconta os factos antigos, para que compreendamos o presente dramático. E tal como na abertura da ação, as diferenças textuais provocam dinâmicas de encenação distintas tanto pela escolha vocálica divergente como pelo facto de ser o único homem, em toda a tragédia, a cantar. Jasão, na *Medeia* de Sophia, imprime uma maior intensidade dramática e emotiva ao cantar uma ode de quarenta e dois versos com uma métrica bastante regular (exceto a apóstrofe do primeiro verso que é mais curta). Na *Medeia* de Eurípides, Jasão declama a sua *rhexis* composta por quatro parágrafos, na tradução de M. H. da Rocha Pereira. O aspeto melodioso do seu canto, conseguido através de recursos estilísticos com efeitos fónicos, como a anáfora, as frases exclamativas, os pleonasmos, a símplote, o paralelismo, a apóstrofe e a aliteração utilizados por Sophia também em outros cantos anteriormente analisados, reforça a não heroicidade de Jasão e

---

<sup>80</sup> Na ode de Sophia encontramos o que consideramos serem duas gralhas. A primeira, no 12.º verso “Minha razão perdida nessa dia” (p. 71), em vez de, “nesse dia”. A segunda, no 22.º verso “A bordo da Argo, cuja é proa é bela” (p. 72), estando, no nosso entender repetida indevidamente a forma verbal “é” antes do vocábulo “proa”.

One aspect of the story reviewed and summed up here in the exodos (...) the feminization of Jason and the destruction of his seed. (Luschnig, 2007, p. 78)

Medeia responde a Jasão, mas sem se preocupar em “refutar os (...) argumentos” (v. 1351) apresentados por ele, pois considera-se vitoriosa pela justiça da sua ação, sob a proteção dos deuses:

Zeus meu pai<sup>81</sup> sabe o que te dei e sabe o que me deste. (p. 72)

Medeia, em Sophia, torna a estabelecer uma relação pessoal mais próxima com um deus. Desta vez com Zeus, a quem chama “meu pai” (pp. 71-2). Esta opção reforça a vertente heroica de Medeia em oposição à perda em crescendo da heroicidade de Jasão, porque

Heroes, after all, receive help from the gods (...) this divine protection is part of their mystique and adds to their (...) (‘glory, fame’). (...) it is clear that somehow Zeus has been on Medea's side or at least a co-worker in the punishment of Jason. (Luschnig, 2007, p. 67)

A tensão entre Medeia e Jasão intensifica-se num diálogo em esticomitia, estabelecido em dois planos distintos, o superior, habitado por Medeia e o inferior, ocupado por Jasão, representando visualmente aquilo que o texto vai revelando: a superioridade de Medeia em relação a Jasão. Apesar de a dor da morte dos filhos ser de ambos, Medeia consegue esvaí-la ou como exprime, num argumento mais heroico, Medeia, em Sophia, dá-lhe “um sentido” (p. 73): Jasão não se poderá rir dela. A neta do Sol inverteu a sua posição de desgraçada, do início da ação, porque apesar de ter sido o ato de tirar a vida aos filhos praticado por ela, a culpa recai sobre Jasão, o causador de toda a desgraça pela sua “insolência (...) e as (...) novas núpcias” (v. 1366). Jasão não consegue perceber a gravidade dos seus atos. Acusa Medeia de perversa e amaldiçoa-a. Trocam ofensas até à exaustão e ambos desejam terminar o combate sem tréguas à vista. No meio desta confrontação, Medeia, em Sophia, expõe o seu *drama*, mostra “[...] os

---

<sup>81</sup> Em Eurípides, Medeia não estabelece uma relação particularizada, mas generalizada com Zeus: “se o pai Zeus não soubesse o que de mim sofreste, o que de mim ganhaste.” (vv. 1353-4).

*cadáveres*)” (p. 73), o que não acontece em Eurípides na tradução de M. H. da Rocha Pereira. E ao pedido de Jasão para lhes “dar sepultura (...) e chorá-los” (v. 1377), prometendo acabar assim o confronto, Medeia nega perentoriamente a sua súplica e numa atitude de poder sobre-humano institui o culto aos filhos (*aition*), revela os planos de futuro para si própria e pressagia a morte de Jasão.

Como refere Luschnig, “Jason is left to bury his dead, to do what the women of the family usually do” (2007, p. 78), acentuando-se também desta forma, a feminização de Jasão já anteriormente referida. Os mortos que ele vai sepultar não são os seus filhos, mas os parentes que ele tomou em novas núpcias. Será Medeia que, com as próprias “mãos” (v. 1378), dará “sepultura” (v. 1379) aos filhos de ambos. As mãos que cometeram o crime mais hediondo são agora aquelas que lhes darão um sepultamento digno, expiando o “crime ímpio” (vv. 1383-4) ao serem levados “para o templo da deusa Hera Akraia” (vv. 1379-80),

protectress of marriage, jealous guardian of marital fidelity will watch over these children, sacrificed to the sanctity of marriage and the inviolability of oaths. (Luschnig, 2007, p. 79)

“Medeia volta a ser a descendente do Sol”, como afirma Pereira (2008, p. 32), agindo com o poder, a autoridade, o conhecimento profético e “comportando-se como um *deus ex machina* anuncia a instituição do culto dos filhos em Corinto” (2008, p. 125) a Jasão e também às mulheres do Coro<sup>82</sup> e ao auditório<sup>83</sup> (Luschnig, 2007, p. 80).

As reações a tal revelação não se fazem esperar. Jasão reata o confronto verbal tornando a amaldiçoar e a insultar Medeia, até que, já vencido suplica para que pelo menos esta o deixe tocar nos filhos. Medeia insiste em aludir à gravidade dos seus atos. Duríssima não cede ao seu pedido. Triunfante e exaltante, porque obteve a vitória completa, põe termo ao diálogo, com o argumento mais aniquilador: “em vão gastas palavras” (v. 1404). Jasão, injuriando, provocando Medeia e lamentando-se, dirige a sua última invocação à vingança de Zeus, em verso, em Eurípides, e, em prosa, em Sophia, e termina a ação com um desejo, utilizando a mesma expressão votiva com que a Ama

---

<sup>82</sup> Nota Luschnig, 2007, p. 80: “Her announcement is more personal to the chorus. Is she giving them the comfort of a cult that will allow them to atone for their part in all that has happened?”.

<sup>83</sup> Talvez porque, citando as palavras de Luschnig, 2007, p. 80, “(...) nothing in the play is more jarring than the reference to a cult which exists, but which only makes sense according to another version of this polysemous story.”

dera início ao drama: “quem dera” (v. 1413). Não, que nunca tivesse sido construída a nau de Argo, nem que nunca tivesse sido feita a expedição em busca do Velo de Ouro, como vaticinou a Ama, mas que ele não tivesse gerado os filhos para que os não visse serem arrancados à vida pela própria mãe.

Sobre o Coro das mulheres coríntias não há qualquer tipo de indicação cénica nem réplica que descreva a sua reação, pois trata-se do *exodos*, que ocorria depois da sua última intervenção lírica. No entanto, o silêncio não é de todo inexpressivo. É, a nosso ver, bastante eloquente. O Coro refletiria sobre o inexplicável. As mulheres de Corinto que simpatizaram com Medeia, que concordaram com a sua sede de justiça, que testemunharam o infanticídio e não foram capazes de o evitar, estariam desconcertadas com este desfecho terrível e são elas que, como é típico da tragédia, encerram o drama com os “mesmos cinco versos”<sup>84</sup> (salvo umas alterações no primeiro)” (Pereira, 2008, p. 126) com que “terminam mais quatro peças de Eurípides: *Alceste*, *Andrómaca*, *Bacantes*, *Helena*.” (2008, p. 126).

Quanto à reação do público coevo à revelação de Medeia, nada sabemos, mas podemos intuir os rumores que terão provocado as suas palavras ao alterar a versão do ritual existente. No entanto, a decisão do júri, não imune à reação da audiência, ao classificar em último lugar *Medeia*, na sua primeira encenação em 431 a. C. nas Grandes Dionísias, é significativo.

O desfecho do drama apresentava, sem sombra de dúvidas, um efeito cénico prodigioso. Medeia vitoriosa em todo o seu esplendor, no carro do Sol, num plano superior com os corpos dos filhos debruçados sobre a armação da carruagem. A beleza cénica é tão grande quanto a violência que se vive. Tal como Pulquério, acreditamos “na existência real das rodas e das rédeas e até (...) sentir o bafo dos dragões” (1991, p. 34). Jasão, que pela sua *hybris* perdeu a mulher e os filhos, encontra-se no *proskenion* prostrado e rendido juntamente com o Coro silencioso e sem reação. Em Sophia, este quadro é alterado pelo desaparecimento do “([...] *carro alado* [...])” (p. 76) antes da *rhexis* final de Jasão. Dessa maneira, Medeia alcança o seu objetivo último, concretizando a sua vingança: ver Jasão desgraçado numa solidão mais terrível do que aquela que ele havia reservado para ela. Ficando este solitário e aniquilado, sem mais oportunidade para um recomeço e o Coro na *orchestra*, como espetador daquele desfecho trágico da peça, e o auditório com as emoções purificadas pela catarse

---

<sup>84</sup> No terceiro verso do canto final do Coro, em Sophia, encontramos o que consideramos ser uma gralha. “O deuses alimentam” (p. 71), em vez de, “Os deuses alimentam”.



(através do “terror” e da “piedade”, preconizados por Aristóteles). Talvez, aliviados (ou não) dos sentimentos de inquietação e de temor em relação ao *pathos* de Jasão, um rei sem progénie e com um *oikos* destruído, no mundo dos mortais, enquanto a divina Medeia, uma figura tão demoníaca quanto humana, ao mesmo tempo violenta, dominadora e terna, dilacerada pelo mais poderoso conflito de paixões, prossegue o curso da sua vida, fugindo no carro do Sol, pois

à neta do Sol, outrora benfeitora da cidade, aguarda-a Atenas, pelo juramento selado e cumprido por Egeu, na sequência do qual se acende a luz da esperança para a descendência e continuidade da casa real (Fialho, 2006, p. 29).



### **III. MEDEIA EM CENA**



## 1. Uma recriação de *Medeia*

Apesar de *Medeia – Recriação poética da tragédia de Eurípides*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, apenas ter sido publicada dois anos volvidos aquando da morte da sua autora, pelo aparente desinteresse de Sophia em fazê-lo, este estudo levou-nos a descobrir que a figura de *Medeia* esteve presente na obra da poeta desde muito cedo. A referência direta mais antiga, à princesa bárbara, encontrámo-la num poema de 1940 publicado em *Dia do mar*.

### MEDEIA

(*Adaptado de Ovídio*)

Três vezes roda, três vezes inunda  
 Na água da fonte os seus cabelos leves,  
 Três vezes grita, três vezes se curva.  
 E diz: «Noite fiel aos meus segredos,  
 Lua e astros que após o dia claro  
 Iluminais a sombra silenciosa,  
 Tripla Hecate que sempre me socorres  
 Guiando atenta o fio dos meus gestos,  
 Deuses dos bosques, deuses infernais  
 Que em mim penetre a vossa força, pois  
 Ajudada por vós posso fazer  
 Que os rios entre as margens espantadas  
 Voltem correndo até às suas fontes.  
 Posso espalhar a calma sobre os mares  
 Ou enchê-los de espuma e fundas ondas,  
 Posso chamar a mim os ventos, posso  
 Largá-los cavalgando nos espaços.  
 As palavras que digo e cada gesto  
 Que em redor do seu som no ar disponho  
 Torcem longínquas árvores e os homens  
 Despedaçam-se e morrem no seu eco.  
 Posso encher de tormento os animais  
 Fazer que a terra cante, que as montanhas  
 Tremam e que floresçam os penedos». (Andresen, 1961, pp. 71-2)

No entanto, podemos intuir reminiscências da figura de Medeia noutros textos de Sophia. Curiosamente no conto *Os ciganos* encontrado sem data, incompleto, mas com título, no espólio da escritora em 2009 que, pela análise da caligrafia, presume-se tenha sido escrito em meados da década de 60, e recentemente publicado (2012), depois de acabado, pelo seu neto Pedro Sousa Tavares. Ruy, a personagem principal, subverte as regras do seu contexto social e, enamorado pelo novo, pelo estrangeiro, pelo feérico – os ciganos – não resiste e segue-os apesar de todos os riscos que corre e de todos os sofrimentos que causa a quem deixa. Alterando, tal como em *Medeia* a linha editorial das outras obras de Sophia, o protagonista não faz o que os outros esperam e permitir-se dar asas ao seu espírito de rebeldia.

No conto *Silêncio*, ao lermos a descrição do narrador sobre o que sentiu, viu e ouviu Joana, a protagonista, numa noite de verão, na e da sua casa, percebemos que há parágrafos que poderiam ser a narração da vivência de Medeia, dentro do palácio, antes e depois da traição de Jasão.

Poderíamos ainda ilustrar com outros exemplos que exigiriam outra profundidade de análise, contudo não o faremos, por não caber no âmbito deste estudo, deixando aqui o repto para uma outra investigação, mais específica.

A *Medeia* de Sophia, um trabalho de tradução, que se apresenta como uma “recriação poética” da tragédia de Eurípides, enquadra-se também na paixão da poeta pela Antiguidade Clássica. Comprovam-no factos marcantes e incontornáveis da sua biografia e exemplos, sobejamente conhecidos, presentes em toda a sua obra: poesia, prosa, ensaios e teatro. Na *Recriação poética* desta tragédia, consideramos que Sophia atingiu a apoteose da procura e encontro com a verdade, justiça e inteireza do ser, que sempre buscou na Antiguidade Clássica que lhe ofereceu o que tem de melhor: uma sabedoria estruturada, segura, que revela o que de mais profundo se passa no íntimo do ser humano. Acreditamos que o trabalho moroso e dedicado, realizado por Sophia, como se quisesse sentir cada palavra, lhe tenha dado muito prazer e satisfação e lhe tenha permitido, ao mergulhar inteira num texto que admirava, emergir renovada, porque o tornou seu. São muitos os exemplos em que em *Medeia – Recriação poética da tragédia de Eurípides* encontramos as mesmas estruturas dos poemas de Sophia, daí que, principalmente no início deste estudo, pelo êxtase do reconhecimento daquilo que já conhecíamos, não termos conseguido resistir a citar e a apresentar exemplos dessa

mesma intertextualidade. A propósito desse tema, Frederico Lourenço, no prefácio da obra refere:

Esta *Medeia* é o livro de poesia que nos faltava para termos a visão plena do singular legado criativo de Sophia. Numa obra em que a Grécia tem um lugar tão dominante, é de indescritível preciosidade esta incursão única no mundo da própria poesia grega. Sophia assimilou e transfigurou a Grécia de muitas maneiras, mas ao traduzir a *Medeia* deixou de olhar a Grécia de fora e colocou-se «dentro» daquilo a que o grande helenista de Oxford, Sir Maurice Bowra, chamou «a experiência grega». (2006, p. 11)

Desta forma gostaríamos de reiterar que a obra em estudo, *Medeia – Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia de Mello Breyner Andresen, não foi fruto do acaso, nem tão pouco foi tornada inédita pelo desinteresse da autora pela obra. Outras razões que também não cabem aqui explorar estão na génese desta questão.

Analizadas, ao longo da segunda parte deste trabalho, as variações cénicas e textuais mais significativas da obra *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia em comparação com *Medeia* de Eurípides na tradução de M. H. da Rocha Pereira, cabe-nos agora demonstrar as implicações teatrais da aproximação e distanciamento entre os dois textos.

Centremo-nos na alteração da tipologia do discurso em verso ou em prosa, sobre a qual Frederico Lourenço, no prefácio da obra *Medeia – Recriação poética da tragédia de Eurípides*, explica o princípio opcional generalizado:

De um modo geral, as partes cantadas e recitadas da tragédia (ou seja, em metros líricos e em anapestos, no original) são vertidas em verso, sendo as partes faladas (em trímetros iâmbicos, no grego) vertidas em prosa. (2006, p. 12)

Sophia recriou, em língua portuguesa, o texto euripidiano, com várias exceções a esta regra, sendo, no entanto, mais as vezes em que optou pelo verso em vez da prosa, do que pela prosa em vez do verso, não fosse Sophia no seu âmago poeta, logo, “põe a

essência da mensagem veiculada pelas palavras à frente da veiculação literal das palavras em si.”<sup>1</sup> (Lourenço, 2006, p. 10).

As opções líricas embelezam o texto, conferem-lhe uma maior musicalidade e emotividade, mas também exigem um grande esforço de interpretação por parte dos atores que as representaram em cena, ao reclamarem uma maior entrega emocional e ritmo vocal.

No prólogo, a abertura da ação dramática da peça inicia-se com a extensa *rhexis* monológica da Ama que apresenta a situação do drama: em Sophia, a Ama entoa a ode. Sophia, na sua *Medeia*, quis imprimir à sua obra, logo desde o primeiro momento, uma maior intensidade emotiva e um maior cunho poético, ao conceber uma Ama que canta na abertura, alterando, logo no primeiro momento, a dinâmica de encenação dramática da peça.

No primeiro episódio, *Medeia*, em Sophia, ao dar entrada no *proskenion*, também canta uma ode de setenta versos divididos em três estrofes, que corresponde ao longo discurso constituído, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, por cinco parágrafos. Às palavras que lhe dirige *Medeia*, o Coro responde recitando, ao passo que Sophia escolhe a figura principal de entre as quinze mulheres de Corinto, o Corifeu, para entoar uma resposta mais lírica, numa quintilha, mostrando empatia e compreensão pela princesa da Cólquida. Também aqui, num momento tão importante da tragédia, a apresentação da protagonista em cena, Sophia quis deixar a sua marca de poeta, na alteração da dinâmica de encenação dramática.

No terceiro episódio, o Coro, após a despedida de *Medeia* ao rei Egeu, deseja-lhe uma boa viagem. Em Eurípides, fazia-o em verso. Em Sophia, os votos são proferidos pelo Corifeu, em prosa, num tom mais descritivo. Depois da saída de Egeu, *Medeia* e o Coro estabelecem um diálogo, inaugurado pela *rhexis* da princesa bárbara que se regozija, pelo facto de, com o juramento de Egeu, ter garantido um refúgio seguro podendo pensar resolutamente na execução da sua vingança. É esta *Medeia* “dura para os inimigos, benévola para os amigos” (vv. 808-9) que revela ao Coro toda a

---

<sup>1</sup> Esta opção também foi utilizada por Sophia na tradução de *Hamlet* de W. Shakespeare, como refere a própria autora em *Nota sobre a tradução*: “Não creio que *Hamlet* possa ser traduzido de uma ponta à outra em prosa./ O contraponto entre a prosa e o verso faz parte da estrutura da peça, do jogo do poeta, da eficácia teatral, do relevo e sentido de cada cena./ Por isso apenas traduzi como prosa aquilo que no original prosa era.” (1987, p. V).

No momento em que se conclui este trabalho, *Hamlet* de W. Shakespeare na tradução de Sophia foi encenado e representado por Luís Miguel Cintra, no Teatro Cornucópia, em Lisboa. *Hamlet* será a última representação do talentoso e reconhecido ator e encenador, que escolheu este texto para se despedir da cena.



sua trama, em prosa, na tradução de M. H. da Rocha Pereira. Em Sophia, Medeia canta numa longa ode de três estrofes com um número irregular de versos. O Coro, que até aqui foi cúmplice de Medeia, ao saber dos seus intentos, não julga a protagonista pelos planos revelados, no entanto, tenta dissuadi-la a não executá-los, através de um curto diálogo em prosa, na tradução de M. H. da Rocha Pereira. Em Sophia, o Corifeu opta por dialogar de forma lírica. Numa linguagem mais doce e suave, tenta manter-se mais próximo de Medeia, para mais facilmente a persuadir a voltar atrás nos seus propósitos.

No “canto anapéstico” que se segue ao quinto episódio, em Eurípides, o Coro entoia um louvor à esterilidade. Em Sophia, é o Corifeu que numa linguagem clara, proclama o curto, mas elaborado discurso em prosa poética, composto por cinco pequenos parágrafos. Distinguindo deste modo, o “canto anapéstico” dos estásimos, pela tipologia textual e pelo interlocutor.

No êxodo da tragédia de Eurípides, Medeia na *mechane* mostra toda a sua magnificência. Jasão ao avistá-la declama o seu ultraje, numa *rhesis* composta por quatro parágrafos, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, em prosa. Sophia opta por colocar o argonauta a cantar a injúria contra Medeia, numa ode de quarenta e dois versos com uma métrica bastante regular (exceto a apóstrofe do primeiro verso que é mais curta). Sendo o único homem, em toda a tragédia, a cantar, Sophia acentua o seu carácter menos heroico, mas imprime uma maior intensidade dramática e emotiva ao momento. No final do êxodo, a alteração da tipologia textual também acontece quando Jasão, em Eurípides, intervém pela última vez, invocando a vingança de Zeus sobre Medeia como se de uma oração se tratasse. Em Sophia, Jasão fá-lo em prosa, num tom narrativo e mais prosaico.

Observámos também, ao longo deste trabalho, que as figuras do drama propostas por M. H. da Rocha Pereira e referidas como personagens por Sophia, para além de não terem todas as mesmas designações<sup>2</sup>, pressupõem também uma conceção algo diferenciada, que motiva uma ligeira, mas muito significativa, reconfiguração das figuras euripidianas.

Sophia decide fazer a indicação cénica das intervenções do Corifeu, nome grego do chefe e representante do Coro. Em Eurípides, segundo a tradução de M. H. da Rocha Pereira, esta figura não aparece autonomizada, apenas se considera o Coro das mulheres coríntias no seu conjunto, também presente em Sophia com a designação genérica de

---

<sup>2</sup> Esta questão foi identificada logo no primeiro ponto do capítulo II: Análise comparativa da estrutura de *Medeia* de Eurípides e de *Medeia* de Sophia.

Coro, sendo aliás esta a designação adotada no corpo do texto da obra de Eurípides. A opção de Sophia em distinguir a intervenção do Coro e a do Corifeu parece ser significativa por si só, dando vida, identidade e responsabilidade, a uma figura nuclear no Teatro Ático, e cuja voz se assumia coletiva, com expressão comunitária. O Coro das Mulheres, na tradução de M. H. da Rocha Pereira e o Coro, em Sophia, apresentam-se no párodo. Em Sophia, o Coro tem intervenções como grupo, mas também através da figura do Corifeu, quando dialoga diretamente com as figuras em cena, permitindo uma maior aproximação com os atores/personagens, ao utilizar uma linguagem mais doce e delicada, que contrasta com a frieza mais impessoal do Coro, quando intervém coletivamente.

Em Sophia, tal como em Eurípides, o Coro canta todos os estásimos. Contudo, no quinto estásimo, como a intervenção do Coro é entrecortada pelos gritos, pelas expressões de desespero e pelo pedido de ajuda das crianças, havendo alguns pontos de diálogo com os filhos de Medeia, essa curta conversação é estabelecida pelo Corifeu, em Sophia. A estrutura dos estásimos é substituída, em Sophia, geralmente, por odes compostas por estrofes com um número irregular de versos. Imprimindo as suas próprias marcas poéticas no canto coral, opta pelo verso branco e afigura recursos estilísticos muito comuns da sua poesia: ironia, superlativos hiperbólicos, trocadilhos e paradoxos, gradação, anáforas, paralelismo, metáforas, comparações, descrições, aliteraões, interrogações retóricas, duplas e triplas adjetivações, personificações e sinestesias. E como limpa que é a poesia de Sophia, no seu trabalho de recriação, escolhe criteriosa e expressivamente os vocábulos, elege a economia de palavras e a restrita seleção dos conteúdos temáticos, imprimindo um ritmo cénico mais rápido, favorecendo a clareza e uma aparente simplicidade. O “canto anapéstico” é distinto entre a obra de Eurípides e a de Sophia, também pelo interlocutor, pois em Sophia o texto em prosa é proferido pelo Corifeu, sendo também este que fecha a peça andreseniana com a última intervenção no êxodo. Esta opção, no nosso entender, personifica de uma forma mais humanizada a (re)ação do Coro, intensificando o terror e a piedade que se pretende que esteja ao rubro na audiência.

Ao escravo que acompanhava as crianças, M. H. da Rocha Pereira na tradução de *Medeia* de Eurípides designou por Pedagogo, enquanto Sophia optou pela palavra de origem latina Preceptor. Ambos apresentam os mesmos traços físicos e as mesmas funções na ação dramática. No entanto, a sua presença em cena é distinta. No prólogo, em Eurípides, o Pedagogo apresenta-se com as crianças; em Sophia, são as crianças que

vêm acompanhadas pelo Preceptor. No quarto episódio, em Eurípides, quando as crianças são chamadas por Medeia ao *proskenion*, o Pedagogo não as acompanha. Contudo, em Sophia, nesta situação, os filhos de Medeia são mais uma vez seguidos pelo Preceptor, que permanece junto deles em cena e os segue quando vão com Jasão em direção ao palácio real, tornando a sua nova entrada no quinto episódio, nas duas obras, mais lógica e natural. Acompanhando o regresso das crianças a casa, confirma a entrega dos presentes em mãos, a Creúsa e a anulação do exílio das crianças.

Os Filhos de Medeia, em Eurípides, denominados mais tarde por 1.º Filho e 2.º Filho, aparecem na “recriação” de Sophia, designados por Uma criança e Outra criança. Estas figuras, tratadas como um todo, sem nome e sem distinção entre si, entram e saem de cena no prólogo com o servo anteriormente referido que as conduz até casa. No quarto episódio, as crianças são chamadas por Medeia ao *proskenion* para participarem na falsa cena de súplica a Jasão e serem portadoras dos presentes envenenados para Creúsa, como embuste facilitador das negociações para o perdão do seu exílio. No quinto episódio, ao regressarem a casa, vindas do palácio real, após a tarefa cumprida, as crianças entram em cena com o criado, em ambas as obras, e aí permanecem sozinhas com a mãe, depois de Medeia mandar o servo para casa preparar o necessário para, supostamente, as crianças irem viver com o pai. Nestas três passagens, os filhos de Medeia não estabelecem qualquer tipo de comunicação verbal com nenhuma das figuras em cena, mesmo quando tocam a mão direita do pai e lhe estendem os braços ou quando a mãe agarra as suas mãos, os beija e abraça. Poderíamos dizer que as crianças funcionam como adereços vivos, de grande impacto cénico, mas instrumentalizadas e manipuladas, como seres quase inanimados. Contudo, no quinto estásimo, os filhos da princesa bárbara, ganham vida, individualidade e autonomia, ao comunicarem, do interior da casa para o exterior e entre si, quando tomam consciência do perigo que correm e tentam fugir àquela que é a mãe, mas também o carrasco. Sophia dignifica e valoriza o processo unitário de ligação entre os irmãos até ao fim, ao colocá-los a gritarem juntos e a expressarem-se individualmente através de um “nós” fraterno. Apresenta-os conscientemente unidos no *pathos* comum, desde o primeiro momento das suas intervenções. Confere-lhes uma elevação humanista e compassiva, ao mesmo tempo que cria um maior impacto cénico ao nível sonoro pela força vocal dos gritos das duas crianças em simultâneo. Juntos na sorte e juntos no *pathos*, sem reações egoístas e individualizadas, contrastam fortemente com as atitudes dos seus progenitores.

A figura do Mensageiro apresenta a mesma designação no *corpus* textual em estudo. Esse servo de Jasão pertence à sua escolta, na “recriação” de Sophia. A pormenorização da função desta personagem é condizente com a humanidade que apresenta e com a importância do papel que desempenha: o arauto da “desgraça prodigiosa” (p. 63) e aquele que mesmo sabendo tudo o que Medeia perpetrou não a julga.

A forma como Creonte entra em cena, acompanhado pelos seus guardas, em Eurípides, é aproveitado por Sophia para esboçar um *character* expressivamente mais duro, agressivo, cruel e prepotente, exibindo o seu poder real e desprezando Medeia. Com um discurso mais pungente e rápido, num ritmo impetuoso conseguido através de frases curtas com a predominância do substantivo, condizente com os decretos que impõe, de uma forma muito clara e assertiva, adensa a mensagem e a ação dramática. Este Creonte releva indícios premonitórios e, por isso, afigura-se mais desconfiado e receoso das ações de Medeia, pela consciência dos seus poderes.

Um novo homem-rei entra em cena: Egeu. Pela precisão e rigor próprios da escrita de Sophia, assim como pela profundidade e beleza poéticas que imprime nas intervenções em prosa do rei de Atenas, adorna esta figura com uma coloração mais simpática. Este Egeu, em Sophia, não só compreende e reprova os atos de Jasão, como os condena. Manifestando uma atitude de maior cuidado e atenção para com Medeia, reconhece bem a superioridade da sua *sophia*.

Entrando pela primeira vez em cena no segundo episódio, Jasão, em Sophia, distancia-se da figura euripidiana, especialmente por se mostrar mais ponderado e mais sereno face às injúrias que Medeia profere a seu respeito. O argonauta, tentando suavizar a reação de Medeia, declara implicitamente que a ama e reforça o afeto que quer fazê-la crer que por ela sente. Estas palavras adoçam o discurso de Jasão e denotam, de alguma forma, respeito pelo sofrimento de Medeia, mas ao mesmo tempo revelam um homem ainda fraco, o que aumenta o “poder” de Medeia. Na sua intervenção no quarto episódio, a limpidez característica da escrita de Sophia, timbra o discurso deste Jasão pela prudência e pela utilização de expressões delicadas, ignorando a *techne* de Medeia. Estamos perante um Jasão mais compreensivo e, por conseguinte, menos heroico. Em Sophia, no êxodo, Jasão, ao receber a notícia da morte dos filhos, cambaleia de espanto e reage explosivamente com grandes gritos e gestos furiosos. O heleno, que na tradução de M. H. da Rocha Pereira, declama o seu ultraje em ritmo recitativo, canta uma ode, em Sophia, mais propriamente uma invetiva contra Medeia.

O tom melodioso do seu canto reforça a não heroicidade de Jasão, e dá-nos elementos que reforçam o que e Luschnig apelida de “feminization of Jason and the destruction of his seed” (2007, p. 78), e que contribuem para a caracterização desta figura no final da ação dramática: solitário e aniquilado, aparentemente sem oportunidade para um recomeço.

À Ama, uma figura humilde e secundária, é dada a notoriedade de abrir a tragédia *Medeia*. Em Eurípides, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, o seu discurso é proferido em ritmo recitativo. Sophia, na sua *Medeia*, quis imprimir uma maior intensidade dramática e emotiva ao conceber uma Ama a cantar a *rhesis* de abertura. O aspeto melodioso e rítmico do seu canto é reforçado pelas escolhas vocabulares de enorme clareza e musicalidade, que se unem semanticamente através da técnica, recorrente no verso grego, de encavalamento. No entanto, a sonoridade melodiosa do discurso desta Ama não suaviza a sua mensagem, pelo contrário, parece que Sophia se aproveitou da doçura melódica para apresentar uma personagem mais crítica, opinativa e interventiva, que se sobrepõe ao seu papel servil, reforçando a intimidade com a sua senhora, a quem se refere apenas pelo nome próprio e por formas pronominais. Outro traço distintivo das duas amas é a sua caracterização física. A Ama de Eurípides é idosa, segundo as palavras do Pedagogo, uma “velha guardiã” (v. 49), enquanto a Ama, em Sophia, nas palavras do Preceptor, é apenas “a escrava mais antiga” (p. 21) da casa. Talvez seja esta particularidade, a justificação para a Ama em Sophia, ser mais expressiva e enérgica, ao ponto de criar ainda no prólogo, uma beleza cénica quase pictórica, reproduzindo um quadro genuinamente grego quando se dirige ao Preceptor, com o gesto tradicional do suplicante na tradição grega: tocar com a mão direita na barba ou no queixo e com a esquerda os joelhos, daquele a quem pede para que lhe conte tudo o que ouviu na ágora, sobre as decisões de Creonte quanto ao futuro de *Medeia*. Solidária com o sofrimento da sua senhora, a Ama, por outro lado, também se revela mais agressiva, afetiva e emotiva, em Sophia, mostrando a sua preocupação em proteger as crianças, dirigindo-se a elas como se fossem seus filhos; compadecida com a desgraça da sua senhora, percebe que o seu infortúnio atingirá todos os que vivem na casa, inclusivamente ela própria e os outros escravos; formula o desejo da morte de Jasão, apesar de reconhecer, logo de seguida, que esse seu voto não é correto. No párodo, a Ama, em Sophia, reforça a sua atitude subversiva de independência e insubmissão, em intervenções vivas, claras e emotivas, conseguidas através do ritmo cadenciado de frases curtas e perguntas retóricas. Mostra ainda individualidade e

personalidade através da manifestação de vontade própria, em aceder ao pedido do Coro na tarefa de ir buscar Medeia para que ela escute as palavras de apoio das mulheres de Corinto. Na *Medeia* de Eurípides, na tradução de M. H. da Rocha Pereira, a Ama retira-se no final do párodo, não mais tornando a aparecer no *proskenion*. Sophia omite qualquer indicação cénica, deixando a sua Ama em cena. No início do primeiro episódio, a Ama andreseniana segue a sua senhora, quando se abre a porta do palácio e Medeia avança para a boca de cena. A partir daí e até ao final do terceiro episódio, não há referências à sua presença nem tão pouco à sua retirada. No final do terceiro episódio, quando Eurípides opta por colocar Medeia a chamar uma aia, para que esta vá buscar Jasão à sua presença, a Medeia andreseniana é à Ama que se dirige. Consideramos que a referência, em didascália, à entrada desta figura, não se trata verdadeiramente de um acesso físico da Ama à cena, mas à sua mudança de posicionamento. Acreditamos que, após seguir Medeia, quando esta deixa o interior da sua casa, a Ama tenha permanecido em palco, à porta do palácio, como acontece à Ama em Louis Méridier “(*A la Nourrice qui se tient debout près de la porte*)” (1976, p. 152), acompanhando, escutando, prestando toda a atenção à sua senhora, pronta para qualquer necessidade sua, cumprindo o seu papel de ama na sua plenitude. Daí que, quando é necessária, deixa de estar num plano oculto, atrás, e coloca-se num plano de maior visibilidade, que marca a sua presença, na medida em que, em breve, será chamada a intervir e ser indiscutivelmente útil à sua senhora, num momento de viragem completa do drama que está a ser vivido por aquela que, no presente é a vítima, mas que num futuro breve assumirá o papel de carrasco. A presença da Ama parece agigantar-se, pela missão que lhe é confiada: levar Jasão à presença da sua senhora sem nada lhe revelar dos verdadeiros motivos deste inesperado convite. De facto, durante todo este tempo, foram muitas as situações que a Ama presenciara e muitos os segredos testemunhados que, apesar de terem sido revelados a ela e às mulheres de Corinto, deveriam continuar guardados daqueles que sofrerão diretamente os seus danos. Em silêncio, a Ama retira-se, pois logo a seguir à fala de Medeia a indicação cénica é inequívoca: “(*Sai a Ama*)” (p. 53). O quarto episódio é marcado, pela entrada em cena, de Jasão. Em Sophia, a Ama segue-o, como prova do cumprimento da missão que lhe foi confiada e retoma o seu lugar em cena, julgamos nós, acompanhando Medeia e assistindo-a no que venha a precisar, porque a partir daqui não há referências concretas quanto à sua presença nem tão pouco à sua retirada. No entanto, assumimos que a Ama está em cena, pelos indícios de facilitação da comunicação entre o interior e o exterior

do palácio durante a entrada e a saída da serva que traz os presentes envenenados para que as crianças os levem a Creúsa. E ainda, no quinto episódio, na condução das crianças durante as hesitações de Medeia, quando as orienta para que entrem no palácio, mas logo de seguida as chama para se tornar a despedir e finalmente as afasta definitivamente de si. Esta Ama, que tem um relacionamento especial com esta Medeia, acompanha-a até ao momento irreversível da execução do plano inenarrável, pois acreditamos que é com as crianças que a escrava mais antiga da casa entra definitivamente no palácio.

Sobre Medeia formamos uma imagem mental antes mesmo da sua entrada no *proskenion*, através das palavras da Ama: Medeia queima os dias no quarto que partilhou com Jasão e o seu sofrimento é tal que apresenta sinais psicossomáticos; está cabisbaixa e sem alento, no entanto, pelo seu carácter “selvagem, temeroso, de um ânimo indomável” (vv. 103-4) a ira que sente é tão desmedida que se transforma numa mulher quase enlouquecida pela cólera. A princesa bárbara, na primeira pessoa, corrobora este quadro através de gritos e lamentos, na obra de Eurípides e em Sophia, pelos lamentos, que chegam fora de portas. A aparição de Medeia em cena seguida pela Ama, com quem mantém uma relação de grande cumplicidade ao longo da ação, assinala o primeiro episódio. Em Sophia, a protagonista é a única figura sobre a qual há a descrição do adereço principal da tragédia grega: a máscara. O público depara-se com uma Medeia alucinada em quem ainda se veem lágrimas sob a máscara pálida. Contrastando com a imagem de uma Medeia enlouquecida que perdeu a razão, esta ao apresentar-se em cena inicia um longo, bem estruturado e racional discurso, declamado em Eurípides, e em Sophia, cantado numa ode. Medeia, em Sophia, canta, numa limpidez de linguagem que amplia e anuncia a cumplicidade que desde o primeiro momento estabelece com o Coro. À chegada de Creonte e do que este vaticina, Medeia em Eurípides, com gritos, pranteia a sua desgraça e perdição. Em Sophia lamenta-se, exprimindo apenas um só grito, quase no final do diálogo com o rei de Corinto, com quem interage, escolhendo astutamente os vocábulos, criando um jogo de palavras menos claro e por isso mais ardiloso e astuto. Perante Jasão, Medeia, em Eurípides, insulta-o, despreza-o, mas também lhe declara o seu amor; enquanto, em Sophia, não recorre a nenhuma destas estratégias, mas confronta-o com revelações perentórias e constrói o seu longo discurso na primeira pessoa do singular, assumindo-se, sozinha, única responsável das suas ações e vítima exclusiva das atitudes de Jasão. Medeia, em Eurípides, para além de falar na primeira pessoa do singular, por duas vezes, usa essa

mesma pessoa no plural, pois consigo diz estarem os deuses, os juramentos, as leis e toda a raça humana. Quando Jasão entra novamente em cena, o discurso de Medeia em Sophia centra-se nas atitudes e nos atos sem beliscar a integridade da pessoa do heleno; as suas palavras não são semelhantes às aquelas pronunciadas por Jasão no segundo episódio, e não indiciam ironias, ousadas nem sarcasmos. Medeia assume a sua condição feminina, não se humilha e arroga-se a censurar a submissão das mulheres, emergindo através da heroína, uma Sophia que esbate a diferença entre o homem e a mulher, valoriza o papel da mulher e vai em sua defesa. Acentuando a falsidade da atitude que assume em todo o episódio, Medeia reforça pela intensidade da escolha vocabular a consistência da sua *rhexis* construída a partir de “meditações” (p. 55), um nível mais profundo de reflexão, que tornam as suas palavras verdadeiramente críveis, ao ponto de provocarem em nós uma viva esperança de que Medeia esteja convictamente arrependida e não realize o que planeou. Perante Egeu, Medeia, em Eurípides, prolonga o gesto de genuína atitude clássica do suplicante, mas, na “recriação” de Sophia, apresenta-se mais servil, nervosa e inquieta. A sua insegurança e, portanto, a sua incerteza são reveladas não só pelas palavras que profere, mas também pelas expressões corporais, pelos gestos das suas mãos e pelos passos, de certa forma desnorteados, à procura da solução interior que busca externamente através do apoio do rei de Atenas. Todas as vezes que Medeia se dirige às crianças, em Eurípides, fá-lo utilizando a designação: “Ó filhos” (v. 894). Medeia, em Sophia, opta por uma forma mais carinhosa: “Meus filhos” (p. 55). Quando estão reunidas todas as condições necessárias para a execução do plano terrífico, a vivência da angústia de Medeia euripídiana sobressai pelo choro e pelo lamento. A Medeia andreseniana, num discurso denso e compacto, exigindo do ator um enorme fôlego para o proferir, lamenta a sua pessoa e a daqueles que fazem parte de si e que juntamente consigo formam um “nós”, proferindo mais um só grito. Esta diferença cria imagens cénicas distintas. Em Eurípides, o sofrimento de Medeia expressa-se principalmente pela sonoridade do choro e dos gritos. Em Sophia, os lamentos transportam-nos para um sofrimento mais cinésico, pois deparamo-nos com uma Medeia mais agitada e por conseguinte, com uma movimentação mais ampla, no espaço cénico. Medeia, em Eurípides, pensa na ação que está a ponto de executar e procura associar os deuses à sua resolução. Em Sophia, na justificação da trama, para além de estarem intimamente ligados os deuses, chegando a apelidar Sol e Zeus de pai, há uma quota de responsabilidade atribuída ao seu “eu” doente (*mania*). Depois de consumado o filicídio, dentro de portas e longe do olhar do



espetador, Medeia vitoriosa aparece na *mechane*, numa aparição prodigiosa, no carro do Sol, “([...] *carro puxado por dragões alados tendo junto de si os dois cadáveres dos filhos*)” (p. 71), anunciando que os levará “para o templo da deusa Hera Akraia” (vv. 1379-80) instituindo o culto dos filhos em Corinto. Em Sophia, o quadro não termina aqui. O carro voador dourado desaparece antes da última *rhesis* de Jasão. Realçando visualmente à audiência o alcance pleno do objetivo de Medeia: ver Jasão desgraçado numa solidão mais terrível do que aquela que ele havia reservado para ela; e Medeia, uma figura demoníaca e humana, ao mesmo tempo violenta, dominadora e terna, dilacerada pelo mais poderoso conflito de paixões, que reinicia a sua vida, fugindo para Atenas onde a aguarda Egeu.

Em *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides*, Sophia não deixa nunca de ser a poeta, de enorme sensibilidade pelas coisas do Homem e muito particularmente da natureza e do divino. Aqui encontramos a inteireza do ser da obra de Sophia: a sua *espiritualidade*, o seu carácter, a sua postura interventiva no mundo e na sociedade em que viveu, a sua poesia numa profunda ligação com o mundo helénico, não só pelas odes corais muito próximas da sua poética, como vimos, mas também pela construção das intervenções das figuras em cena que procuram aproximar-se da modernidade.

Da análise comparativa do *corpus* textual em estudo abordaremos, por último, três variantes opcionais de Sophia que reforçam a ressignificação da peça: uma ligada à crítica literária, outra à ação dramática e a última a um conteúdo temático.

No párodo, conhecendo as opiniões e versões dos diferentes autores, sobre as imprecisões geográficas de Eurípides nestes versos cantados pelo Coro: “a que a trouxe/ à Hélade fronteira,/ através do mar escuro da noite,/ para a entrada marinha do Ponto sem limites” (vv. 209-13), como nos esclarece, em nota, M. H. da Rocha Pereira<sup>3</sup>, Sophia resolve a controvérsia através de um raciocínio dedutivo, partindo da descrição geral para a particular, do mais lato para o mais reduzido, do maior para o mais pequeno. Do continente, para o país e a cidade: “Das margens da Ásia a trouxe à Grécia/ E a conduziu até ao estreito de Corinto onde se abre/ A imensidão salgada do mar largo” (p. 27).

---

<sup>3</sup> “O sentido exacto dos vv. 211-212 é muito discutido (...) persiste a dificuldade quanto à geografia da região, pois Medeia navegava em direcção ao Helesponto (hoje Dardanelos), que não pode qualificar-se de “sem limites”. Uma das hipóteses possíveis é que o Helesponto seja aqui considerado como um rio de vasta corrente, que atravessava aquele estreito desde o Mar da Marmara ao Egeu (também Heródoto VII.35 lhe chamou “rio lodoso e salgado”).” (Pereira, 2008, p. 113).

No terceiro episódio, em Sophia, Medeia assume claramente, pela forma verbal utilizada no pretérito perfeito, que colocou, no passado, a substância letal nas ofertas que enviará a Creúsa: “eu própria banhei estas ofertas” (p. 51) e dá-nos indícios de que preparou todo o seu plano, incluindo os presentes, quando se desligou do mundo exterior e voltou a atenção para dentro de si mesma, para a sua dor, isto é, quando meditava dentro de portas, no seu palácio e cumpria o que a Ama no prólogo dizia temer: “Que ela [Medeia] medite qualquer coisa obscura.” (p. 20). Sophia resolve, assim, clara e eficazmente, a questão, tantas vezes colocada pelos estudiosos, do momento em que Medeia banhou em veneno as ofertas que enviou a Creúsa, porque depois de se apresentar no *proskenion*, não voltou a sair de cena em tempo útil para o fazer.

No “canto anapéstico”, o Coro em Eurípides, termina a sua intervenção com uma pergunta retórica, ao contrário do Corifeu em Sophia, que lança a questão e termina com a resposta. As diferenças não se verificam apenas ao nível prosódico, mas também ao nível semântico. O Coro, em Eurípides, questiona-se sobre o benefício dos homens terem filhos, se os deuses lhes acrescentam “um desgosto,/ mais forte que todos” (vv. 1113-4). O Corifeu em Sophia, menos pessimista, embora não menos triste, para além de se questionar sobre a vantagem dos mortais terem filhos, avança com a explicação da causa da ampliação da desgraça: o desejo, essa força inelutável. Por causa do desejo dos homens em terem filhos é que os deuses lhes acrescentam a desgraça mais cruel. Ora, se por um lado, fica reforçada a desvantagem da procriação pela desgraça mais cruel acrescentada, por outro, se este desejo dos homens provoca o castigo dos deuses é porque os filhos podem levar os homens à *hybris*. Os homens desejam os filhos pelas alegrias, pela perenidade e pela *thelxis* que lhes podem proporcionar. Assim, os deuses acrescentam à reprodução a desgraça mais cruel, para que aos mortais nenhum gáudio supremo ou imortalidade sejam garantidos pela descendência, sem que paire uma constante ameaça, que assegura que os homens não incorram em *hybris*, reconheçam a sua mortalidade e impotência face ao *daimon* dos deuses, através do *pathos*. Quem melhor do que Sophia, poeta e mãe de cinco filhos, para nos obrigar a tal reflexão?

## Considerações finais

A grande curiosidade e interesse que nutro pelas artes cénicas em geral e pelo Teatro em particular, expressão artística em que um grupo de pessoas se reúne à volta de outra ou de outras, para *ver* uma história, levou-me, pelo repto da minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Fernanda Amaro Matos Brasete, a conhecer *Medeia* de Eurípides e *Medeia – Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia de Mello Breyner Andresen. Ao apresentar-me as obras, de imediato, com um brilho nos olhos, me senti irmanada com o auditório das Grandes Dionísias e num reencontro familiar e prazenteiro com Sophia, que mais uma vez estaria presente neste percurso de aprendizagem, por mim tão desejado.

Este deslumbramento, apesar de não ser movido pela praticabilidade das aprendizagens adquiridas no imediato, não é de somenos importância o facto de haver na profissão docente que exerço espaços de liberdade. É como se

a quello spazio di libertà (...) che non è un assioma o un abito che il docente indossa nel momento in cui entra a scuola, ma una difficile conquista: è il punto d'incontro, sempre in precario equilibrio, tra enciclopedia personale del sapere (quanto il docente **sa** e quanto **sa fare**), coraggio nelle scelte, pur se mediate in relazione al contesto in cui opera, e creatività progettuale (Irmici, 2006, p. 311).

E nesse sentido, o mito de Medeia, como paradigma intemporal no campo da cultura, da literatura e da arte em sentido global, transforma-se numa riqueza didática fecunda, pela potencial inspiração, pelo estímulo intelectual indiscutível e pelo pretexto de desenvolvimento de diversas temáticas: a diferença, o conflito, o abandono, a xenofobia, a magia (*techne*), o inconsciente, o significado da lágrima, o conflito familiar, o casamento, a relação do teatro com a política e a religião e o desenvolvimento de dicotomias como o amor/morte, feminino/masculino, entre outras. Também como sugere Irmici (2006, p. 308) a questão do rumor, as normas/impedimentos sociais e a própria relação memória (feminino) /esquecimento ou ingratidão (masculino).

Sobre a *Medeia* de Eurípides abundam estudos e seria de uma enorme veleidade da minha parte pensar que poderia dizer algo de novo relativamente a qualquer um dos muitos ângulos sob os quais é possível perspetivar esta obra e o mito que lhe subjaz.

Mas o contrário se passa relativamente a *Medeia – Recriação poética da tragédia de Eurípides* de Sophia. Estamos perante uma obra inédita e que, até à data, não foi ainda objeto de um estudo consistente. Se este facto, por um lado, se revelou uma dificuldade sempre que havia a necessidade de me apoiar em estudos que me ajudassem a abrir caminhos e a fundamentar a minha reflexão, por outro permitiu-me uma grande liberdade na sua abordagem. Não obstante a tarefa a que me propus e ainda que o resultado seja limitado e imperfeito, pelo peso da árdua complexidade do cânone e pelo facto de não ter formação em estudos clássicos e conhecimentos da língua grega, tudo se transformou num grande desafio que me agradou muito ter abraçado. Lamento ter perdido a *musicalidade* da língua grega, por trabalhar com uma tradução que por mais fiel que seja ao texto original, nunca mantém a métrica e a prosódica do grego antigo. Cada língua possui necessariamente estruturas frásicas e fonológicas próprias: cadência, ritmo e personalidade sonora. Frui a sua cadência, o seu ritmo e a sua personalidade sonora. Cada língua transforma os conceitos e detém uma ressonância afetiva do território linguístico que representa. Daí também não me ter ficado apenas pela análise da palavra, porque o texto, em teatro, não consegue dizer tudo. Como o teatro é a representação do que de mais profundo existe no ser humano, não se cinge apenas às palavras, à polifonia de timbres das falas de personagens. É preciso recorrer à comunicação não-verbal para se fazer sentir o que se quer expressar. O teatro é corpo que recorre ao gesto dançado e ao uso da voz e da palavra cantada e, muitas vezes, ao próprio silêncio.

Este estudo foi a minha grande oportunidade para me debruçar longamente sobre a tragédia grega, *Medeia*, que parte do elenco de uma das protagonistas trágicas mais presentes no imaginário ocidental. Ela representa uma mulher estrangeira, ferida no seu *thymos* e na sua *time* pelo amor desmedido que dedicou a quem a não soube amar e a traiu, e que por vingança destrói tudo à sua volta para atingir, sem piedade, cada um dos seus inimigos, sendo para isso necessário matar os próprios filhos. Conhecer *Medeia* também pelo olhar de Sophia, que se deixou seduzir pela cultura grega e que me conquistou desde tenra idade, foi para mim um privilégio e uma honra que me susteve nalguns momentos mais difíceis.

Foi pelo *thelxis* da obra, qual *philomates* e mantendo a *proskarteresis* que ao longo destes anos, contrariando as maiores dificuldades, chego ao fim deste trabalho.

A minha humilde homenagem a Sophia.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1991). *Medeia no drama antigo e moderno*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos Humanísticos (I.N.I.C.) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- AA. VV. (2011). *Colóquio de letras*. Revista Quadrimestral número 176 Janeiro/Abril. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Abreu, M. V. (1991). *Mito, ciência e vida – Contributos da psicologia para a compreensão de Medeia*. In *Medeia no drama antigo e moderno – Actas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos Humanísticos (I.N.I.C.) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Andresen, S. M. B. (1961). *Dia do mar*. (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Edições Ática.
- Andresen, S. M. B. (1977). *Dual*. (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, S. M. B. (1978). *Antologia*. (4.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, S. M. B. (1989a). *A noite de Natal*. Porto: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (1989b). *Ilhas*. Lisboa: Texto Editora.
- Andresen, S. M. B. (1990). *Geografia*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Andresen, S. M. B. (1992). *O nu na antiguidade clássica*. (3.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (1994a). *Musa*. (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (1994b). *O rapaz de bronze*. (20.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Edições Salamandra.
- Andresen, S. M. B. (1996). *O cavaleiro da Dinamarca*. (43.<sup>a</sup> ed.). Porto: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (1997). *Histórias da terra e do mar*. (16.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Texto Editora.
- Andresen, S. M. B. (1997). *Prefácio*. In Oliveira, H. *As sombras de Olinda*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (1999a). *Obra poética I*. (5.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (1999b). *Obra poética II*. (4.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (1999c). *Obra poética III*. (4.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2000). *O bojador*. (3.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2001) *Mar poesia*. (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2002a). *A fada Oriana*. (34.<sup>a</sup> ed.). Porto: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (2002b). *A floresta*. (34.<sup>a</sup> ed.). Porto: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (2002c). *A menina do mar*. (40.<sup>a</sup> ed.). Porto: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (2002d). *O búzio de nós e outros poemas*. (4.<sup>a</sup> ed.) Lisboa: Caminho.

- Andresen, S. M. B. (2002e). *Os três reis do oriente*. Lisboa: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (2003a). *Coral*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2003b). *Mar novo*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2003c). *O cristo cigano*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2004a). *A árvore*. Lisboa: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (2004b). *Cem poemas de Sophia* (2.<sup>a</sup> ed.). Paço de Arcos: Visão JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias.
- Andresen, S. M. B. (2004c). *O nome das coisas*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2006a). *Contos exemplares*. (36.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (2006b). *Livro sexto*. (8.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2006c). *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides*. Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2007). *Poesia*. (6.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- Andresen, S. M. B. (2012a). *A casa branca 8 histórias de Sophia 8 ilustradores*. Oeiras: Município de Oeiras.
- Andresen, S. M. B. (2012b). *A casa desmedida*. In *Ler*. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores.
- Barata, J. O. (1991). *Utopia e realidade: Os «encantos» de Medeia e o anel de sacatrapo*. In *Medeia no drama antigo e moderno – Actas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos Humanísticos (I.N.I.C.) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Barrigón, C. (2006). *Lecturas alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea*. In *Bajo el signo de Medea - Sob o signo de Medéia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Boedeker, D. (1991). *Eurípides' Medea and the vanity of ΑΙΟΓΟΙ*. *Classical philology*. Vol. 86, n.º 2 (apr.), 95-112.
- Bompiani, V. (1992). *Medea: Diccionario literario de obras e personajes de todos los tiempos y de todos los países*. (4.<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Hora, S.A..
- Brasete, M. F. A. M. (2001). *O prólogo na tragédia euripidiana*. Aveiro: Universidade de Aveiro (dissertação).
- Brasete, M. F. (2003). *A crítica às mulheres no fr. 7 de Semónides de Amorgos*. In Carlos de Miguel Mora (coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro, 39-56.
- Brasete, M.F. (2005). *Semónides de Amorgos, fr.7*. In *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 7, 153-62.
- Campos, J. S. (1991). *Lessing, miss Sara Sampson: uma Medeia burguesa?*. In *Medeia no drama antigo e moderno – Actas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos Humanísticos

(I.N.I.C.) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

- Castiajo, I. (2012). *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Claudel, P. (2006). *A anunciação a Maria*. Andresen, S.M.B. (trad.). Cascais: Lucerna.
- Colaço, J. (1997). Andresen, Sophia de Mello Breyner. In *Enciclopédia luso-brasileira de cultura verbo*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Correia, H. (2007). *Desmesura*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Deserto, J. P. N. (1998). *Figuras sem nome em Eurípides*. Lisboa: Ed. Cosmos.
- Easterling, P.E. (1997). *Companion to greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eurípides. Medea*. (2002) Ed. Donald. J. Mastronard. Cambridge: Cambridge U.P.
- Ferreira, J. R. & Dias, P. B. (coord.) (2004). *Fluir perene. A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- Ferreira, L. N. (1997). *A fúria de Medeia*. In *Humanitas* vol. XLDC, 61-84.
- Fialho, M. C. (2014). *O horizonte político da Medeia de Eurípides*. In *Archai*, n. 14, jan - jun, 21-5.
- Fialho, M. C. (2006). *A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto*. In *Bajo el signo de Medea - Sob o signo de Medéia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 13-29.
- Grimal, P. (1992). *Dicionário da mitologia grega e romana*. (2.<sup>a</sup> ed.). Linda-a-Velha: Difel.
- Irmici, G. (2006). *Medea a scuola*. In *Medea: teatro e comunicazione*. Bari: Levante Editori.
- Jacob, F. (1982). *Mito e ciência*. In *O jogo dos possíveis - Ensaio sobre a diversidade do mundo vivo*. Lisboa: Publicações Gradiva.
- Kitto, H. D. F. (1972). *A tragédia grega*. (vol. 1 e 2). Coimbra: Arménio Amado.
- Kristiansson, L. (1996). *Um amigo*. (9.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- Leão, D. (2006). *Os desencantos de Medeia: Uma xene privada de kyrios, de oikos e de polis*. In *Bajo el signo de Medea - Sob o signo de Medéia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 69-82.
- Lemos, T. M. (2011). *O poder da voz de Medeia*. In *Revista Uniabeu Belford Roxo*, v. 4, n.º 8, set-dez.
- Lesky, A. (1971). *A tragédia grega*. São Paulo: Editôra Perspectiva.
- Literature, the greenhaven press literacy companion to world (2001). *Readings on Medea: world literature*. USA: David L. Bender.
- Lopes, G. S. (2008). *Medéia, de Eurípedes: Um olhar sobre tradição e ruptura, na tragédia grega*. In *Urutágua*, nº 14, 1-9.

- Lourenço, E. (1978). *Para um retrato de Sophia*. In *Antologia*. (4.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Moraes Editores.
- Lourenço, F. (2006). *Prefácio*. In *Medeia - Recriação poética da tragédia de Eurípides*. Lisboa: Caminho.
- Lubich, C. (2009). *Doutoramento honoris causa em arte*. In *Uma nova cultura para uma sociedade nova - Discursos por ocasião dos doutoramentos honoris causa*. Abrigada: Cidade Nova.
- Luschnig, C.A.E. (2007). *Granddaughter of the sun - A study of Euripides' Medea*. Leiden. Boston: Koninklijke Brill NV.
- Maia, J. (1964). *Andresen (Sophia de Mello Breyner)*. In *Enciclopédia luso-brasileira*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Mancini, A. (1955). *Eurípides*. In *História da literatura grega no pensamento e na arte*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Martino, F. (2006). *Medea: Teatro e comunicazione*. Bari: Levante Editori.
- Melo, V. R. S. (2012). *O caráter transgressor em Medeia, de Eurípides*. In *Anais do I colóquio internacional de literatura e gênero – Relações de poder, gênero e representações literárias*. Brasil: Universidade Federal do Piauí, 1-14.
- Méridier, L. (1976). *Médée*. In *Euripide - Le Cyclope - Alceste – Médée – Les Héraclides*. Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Moraes, C. (2010). *Mesura em desmesura de Hélia Correia: Exercício de recriação do ritmo clássico*. In *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 12, 97-114.
- Oliveira, H. (1997). *As sombras de Olinda*. Lisboa: Caminho.
- Pereira, M. H. R. (2008). *Eurípides, Medeia (introdução, versão do grego e notas)* (4.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pereira, S. M. F. (2009). *A reescrita de mitos clássicos no teatro de Hélia Correia*. Coimbra: FLUC.
- Pucci, P. (1980). *The violence of pity in Euripides' Medea: Cornell studies in classical philology*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Pulquério, M. O. (1991). *O grande monólogo da «Medeia» de Eurípides*. In *Medeia no drama antigo e moderno - Actas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos Humanísticos (I.N.I.C.) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Romilly, J. (1986) *La modernité d'Euripide*. Paris: PUF.
- Romilly, J. (1999). *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70.
- Salamanca, M. H. Z. (2006). *Medea y la reflexión ética de la filosofía griega*. In *Bajo el signo de Medea - Sob o signo de Medéia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 83-115.
- Saraiva, A. J. & Lopes, O. (1976). *Do neo-realismo à actualidade*. In *História da literatura*



*portuguesa*. Porto: Porto Editora, Limitada.

Shakespeare, W. (1987). *Hamlet*. (ed. bilingue). Trad. de Andresen, S.M.B. Porto: Lello & Irmão Editores.

Silva, M. F. S. e (1985-86). *Elementos visuais e pictóricos em Eurípides*. In *Humanitas*, 37-38, 9-86.

Silva, M. F. S. e. (2005). *Ensaaios sobre Eurípides*. ed. 1. Lisboa: Cotovia.

Silva, V. M. A. (1986). *O texto dramático*. In *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

Suaréz de la Torre, E., & Fialho, M. C. (coord.) (2006). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medéia*. (ed. VI). Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

Taplin, O. (2003). *Greek tragedy in action*. Comwall: Routledge.

Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre* (Vol. 2). Paris: Belin.

Vrachiotis, P. (2010). *Medea, Clytemnestra and Antigone: a psychological approach according to the tragedies and the myths under the frame of the patriarchal society*. In *Tragic heroines on ancient and modern stage*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Zurbach, C. & Caravela, C. (org.) (2012). *Tradução, dramaturgia, encenação (I): Teatro materiais*. Évora: Editora Licorne.